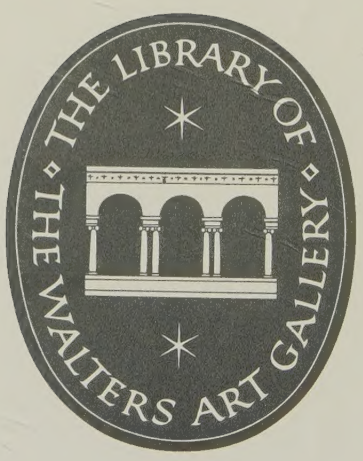
UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003076018



Presented by
Johnson Reprint
Corporation

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/munchnerjahrbuch0004unse

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

N
3
M9
v.4
1909

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

UNTER MITWIRKUNG DER VORSTÄNDE DER STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG VON BUERKEL, FRANZ VON REBER, HANS STEGMANN, PAUL WOLTERS

BAND IV. 1909

OFFIZIELLES ORGAN DES BAYERISCHEN VEREINS DER KUNSTFREUNDE (MUSEUMSVEREIN) UND DER MÜNCHNER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT

VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY
IN MÜNCHEN

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003

JOHNSON REPRINT COMPANY LTD.
Berkeley Square House, London, W1X6BA

Reprint of the edition originally published by Knorr & Hirth GmbH Munchen. All rights, including translation rights, reserved Carl Haile, Munchen.

Copyright 1909

D 11453
June 15, 1971

First reprinting 1970, Johnson Reprint Corporation

Printed in the United States of America

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Fr. Fr. W. von Bissing, Altägyptische Nilpferd-Statuetten, mit 6 Textillustrationen 127

Hans Buchheit, Die Ausstellung von altem bayerischen Porzellan im Bayerischen Nationalmuseum, mit 1 Kohledruck, 4 Tafeln und 9 Textillustrationen 160

Pius Dirr, Glasgemälde Hans Holbeins des Älteren, mit 3 Tafeln und 3 Textillustrationen 33

Moritz Dreger, Beiträge zur Kenntnis alter Stoffe und Stickereien. II. Gedanken und Vermutungen zu einer Geschichte des orientalischen Teppichs, mit 3 Textillustrationen 22

August Feigel, Skulpturen im Stile Grünewalds, mit 1 Tafel und 5 Textillustrationen 132

C. Graf-Pfaff, Zur Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst". München 1909, mit 1 Gravüre, 4 Tafeln und 15 Textillustrationen 107

Georg Gronau, Peruginos „Sankt Bernhard" in der Alten Pinakothek, mit 1 Gravüre 46

Johannes Guthmann, Ernst Moritz Geyger als Bildhauer, mit 1 Kohledruck, 1 Gravüre, 3 Tafeln und 9 Textillustrationen 177

Philipp Maria Halm, Altbayerische Totendarstellungen, mit 9 Textillustrationen 143

Friedrich H. Hofmann, Eine Nymphenburger Porträtbüste, mit 1 Kohledruck 66

Karl Leipold, Ein Brief an einen Schüler, mit 2 Gravüren, 3 Tafeln und 4 Textillustrationen 70

Franz von Reber, Von den bayerischen Filialgalerien 188

Georg Swarzenski, Giovanni Battista Tiepolo's „Heilige aus dem Hause Grotta" im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M., mit 1 Tafel und 2 Textillustrationen 60

Otto Weigmann, Eine unbekannte Kartonzeichnung Sodomas, mit 1 Tafel und 2 Textillustrationen 54

Paul Wolters, Griechische Grabdenkmäler in München, mit 1 Gravüre und 9 Textillustrationen 1

Berichte der Hof- und Staats-Sammlungen, des Museumsvereins und der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft:

K. Glyptothek und Skulpturensammlung des Staates von Paul Wolters, mit 1 Textillustration . . . . . 74 u. 201

K. Vasensammlung 1908 und 1909 von Johannes Sieveking, mit 9 Textillustrationen 202

Erwerbungen des K. Antiquariums in der zweiten Hälfte des Jahres 1908 von Johannes Sieveking, mit 7 Textillustrationen 74

K. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke von Paul Wolters . . . 77

Anthropologisch-Praehistorische Sammlung von Ferdinand Birkner 78

Ethnographisches Museum von Lucian Schermann, mit 9 Textillustrationen 79

Die Staatserwerbungen an Gemälden und neueren Skulpturen im Jahre 1908 von Franz von Reber 86
Die K. graphische Sammlung von Heinrich Pallmann 88
Bericht über die Verwaltung und die Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums im Jahre 1908 von Hans Stegmann, mit 7 Textillustrationen 89
Bericht über die Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums im ersten Halbjahr 1909. Verfasst i. V. von Philipp M. Halm, mit 5 Textillustrationen 204
Münzkabinett von Georg Habich, mit 3 Lichtdrucktafeln und 7 Textillustrationen 98
Mitteilungen der K. Hof- und Staatsbibliothek (Handschriftenabteilung) von Georg Leidinger 104
Bericht über die Tätigkeit des Bayer. Vereins der Kunstfreunde (Museumsverein) von März 1908 bis August 1909 von Ernst Bassermann-Jordan 208
Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München 209

GRIECHISCHE GRABMÄLER IN MÜNCHEN

VON PAUL WOLTERS

„Der Wind der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel ... Und die Grabmähler sind herzlich und rührend. Da ist ein Mann der neben seiner Frauen aus einer Nische wie zu einem Fenster heraus sieht, da steht Vater und Mutter den Sohn in der Mitte und sehn einander mit unaussprechlicher Natürlichkeit an, da reichen ein Paar einander die Hände. Da scheint ein Vater von seiner Familie auf dem Sterbebette liegend ruhigen Abschied zu nehmen ... Mir war die Gegenwart der Steine höchstrührend daß ich mich der trähnen nicht enthalten konnte. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhligen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen himmel; sondern sie sind was sie waren, sie stehn beysammen, sie nehmen Anteil an einander, sie lieben sich, und das ist in den Steinen offt mit einer gewissen Handwercksunfähigkeit allerliebst ausgedruckt."

Seit Göthe auf seiner italienischen Reise am 16. September 1786 diese Worte niederschrieb[1]) und die Archäologen sie, allerdings nicht in dieser ursprünglichen Fassung des Tagebuches, sondern in geglätteter, überarbeiteter Form kennen lernten, sind sie so oft wiederholt worden, daß sie fast abgebraucht erscheinen könnten, vor allem der etwas alttestamentlich überschwengliche Anfangssatz.

Und doch mochte ich nicht auf sie verzichten. Mir scheint es immer wieder bewundernswert, wie Göthe hier, an wenigen und nicht einmal hervorragenden Beispielen eine bestimmende Eigenschaft der antiken Grabmäler so scharf und klar empfunden und herausgehoben hat. Allerdings, wer sich heute über griechische Grabmäler unterrichten will, ist nicht auf die vereinzelten Proben, die Verona bieten konnte, angewiesen. Die attischen Friedhöfe vor allem haben uns mit hunderten von Denkmälern beschenkt und uns die wunderbare Blüte gezeigt, in welcher die Kunst des Grabmals im fünften und vierten Jahrhundert vor Chr. in Attika stand, bis all diesem, zuletzt zu üppig wuchernden, überquellenden Reichtum der nüchterne Verstand des makedonischen Statthalters Demetrios von Phaleron (317—307 vor Chr.) durch seine Luxusgesetze ein Ende bereitete.[2])

[1]) Vgl. den Zusatz am Schlusse dieses Aufsatzes.

[2]) Vgl. A. Brückner im Arch. Anzeiger 1892 S. 23.

Es ist begreiflich, daß diese so zahlreichen und künstlerisch anziehenden Denkmäler seit ihrer Entdeckung ein steigendes Interesse weckten, das seine wissenschaftliche Verkörperung in der noch nicht abgeschlossenen großen Sammlung A. Conze's (Die attischen Grabreliefs 1893 ff.) fand. In ihr wird alles Material vereinigt, und damit eine sichere Grundlage für Erforschung und Erklärung gegeben. Aber die Deutung dieser scheinbar so einfachen Denkmäler ist nicht so unzweifelhaft, wie es zunächst scheinen kann. Man hat die Frage, was auf diesen Grabsteinen dargestellt sei, und wo sich dieser Vorgang abspiele, verschieden beantwortet, in dem so oft wiedergegebenen Händedruck bald den schmerzlichen Abschied beim Sterben, bald das Wiedersehen in einem glücklichen Jenseits erkennen wollen, und wir müssen gestehen, dass die einfache Deutung Göthes, die eigentlich nur ein Bildnis der Verstorbenen anerkennt, nicht allen Darstellungen und vor allem nicht allen Feinheiten, die wir auf den attischen Werken finden, gerecht werden kann, jene stille Wehmut und schmerzliche Ergebenheit, welche über den schönsten dieser Familienbilder liegt, unerklärt läßt. Göthes Aeußerungen sind durch einen ganz besonderen Gegensatz bestimmt. Der „geharnischte Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet", ist Götz von Berlichingen, den auf seinem Grabstein so abgebildet zu sehen, Göthe wie eine Verkennung seines Helden erschien,[1]) den er im Gegensatz dazu im Leben darzustellen wünschte. Und ebenso findet er in den Grabsteinen der Alten eine Darstellung nicht des Todes, sondern des Lebens. Sicherlich mit Recht. Aber dies Bild des Lebens ist kein ungetrübtes. Wie die Helden Homers in der Unterwelt ihr einstiges Leben weiterführen, aber im Dämmerlicht der Asphodeloswiese, und wie Polygnot in seiner Nekyia sie dargestellt hat, in charakteristischen, dem Ethos ihres Lebens entsprechenden Situationen und doch deutlich diesem Leben entrückt, so wollen die griechischen Grabmäler die Toten und die Lebenden[2]) — denn wer könnte glauben, daß die oft so figurenreichen Familienbilder sich nur auf Verstorbene beschränkten? — uns in charakteristischen Darstellungen zeigen, bei denen wir nicht pedantisch nach Zeit und Ort fragen dürfen, bei denen aber die Tatsache des Todes und der schmerzlichen Trennung, die Bestimmung des Denkmals und seine Umgebung gerade in den schönsten Werken der attischen Kunst fein berücksichtigt sind. Mit kurzen, bestimmten Worten lassen sich die vielseitigen, vielfacher Erklärung zugänglichen Bilder der antiken Grabmäler nicht erschöpfen, das eine aber dürfen wir mit Göthe festhalten, daß sie immer das Leben darstellen, den Toten so zeigen, wie er gelebt hat, und wie er in der Erinnerung weiterlebt, wie er auch in einem Jenseits weiterlebend gedacht werden konnte, je nach Auffassung und Denkart des Einzelnen und seiner Zeit in der Tiefe des Grabes, in dem Marmorbilde des Grabmals selbst, in der dunkeln Unterwelt oder ihrem den frommen Mysten vorbehaltenen Elysion, im Aether oder wo sonst. Die Unterwelt selbst wird kaum

[1]) Vgl. die Bemerkung E. von der Hellen's in der Jubiläums-Ausgabe von Göthes Werken. X. S. 301.

[2]) Vgl. A. Brückner in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie CXVI, 1 (1888) S. 513, besonders S. 530.

je auf den Grabmälern dargestellt; der Fries vom Grabe des Rhodiers Hieronymos[1]), auf dem die Unterwelt mit ihren Göttern, den Schatten und, wie es scheint, dem Verstorbenen selbst nebst seinen Genossen in philosophischem Gespräch abgebildet ist, steht vereinzelt. Selten erscheint einmal der Seelengeleiter Hermes mit dem Verstorbenen, wie auf dem Grabmal der Myrrine (Conze Nr. 1146), die meisten Bilder zeigen nur den Verstorbenen und seine Angehörigen. In älterer Zeit sehen wir vor allem den Toten in affektloser Ruhe, im fünften und vierten Jahrhundert ist, namentlich in Attika, das Familienbild mit allem Reiz des unausgesprochenen, gehaltenen Schmerzes und seiner unnachahmlichen Stimmung beliebt, später wird mehr der äußere Prunk des Grabes, die dem Verstorbenen gewährte heroische oder auch bürgerliche Ehrung selbst in den bescheidenen Grabmälern nach Kräften zum Ausdruck gebracht.

Unsere Münchener Sammlungen sind nicht gerade reich an griechischen Grabmälern, aber nach und nach ist doch einiges zusammengekommen, was einmal zusammen vorzulegen lohnt, wenn auch dies Bild von griechischer Friedhofkunst ein lückenhaftes bleiben muß.

Den Anfang mag ein leider durch starke Beschädigung in seiner Wirkung beeinträchtigtes Relief der Glyptothek machen,[2]) das dem Anfang des vierten Jahrhunderts vor Chr. angehört (Abb. 1.) Auf einer Platte, die ohne seitliche architektonische Begrenzung nur mit einem flachen Giebel bekrönt ist, sind zwei Gestalten abgebildet, die sitzende Herrin und die vor ihr stehende Dienerin. Die erstere, offenbar die Verstorbene, hält in der einen Hand einen ganz undeutlich gewordenen Gegenstand, während sie mit der erhobenen Linken den um Beine und Rücken gelegten Mantel faßt. Die Dienerin trägt in der gesenkten Linken ein Kästchen mit dachförmigem Deckel, in dem wir uns Schmuckgeräte denken können. Diese stille, geschlossene Gruppe der Frau und ihrer Dienerin ist eine durchaus typische gewesen: in ihr schien sich dem Athener das zurückhaltende, ruhige Wesen der Bürgerin am klarsten auszuprägen. Wir besitzen denselben Typus hier noch in einem zweiten Exemplar, das ungefähr gleichzeitig, dem erstgenannten durch seine glückliche Erhaltung weit überlegen ist.[3]) Die Abbildung auf unserer Gravüre zeigt das Relief in seinem gegenwärtigen Zustande, in welchem das rechte Stuhlbein ganz, der dünnste Teil des linken, das mittlere Stück des rechten Armes der Dienerin sowie ein Teil der hinter ihrem Bein herabhängenden Steilfalte, endlich einige kleine Stücke des Grundes ergänzt sind.

Die Darstellung ist, allerdings nach der anderen Seite gewendet, ganz die gleiche. Rechts sitzt auf einfachem lehnenlosen Stuhl die Verstorbene, den Mantel um den Rücken und Unterkörper geschlungen und einen Zipfel mit der erhobenen Rechten in leichter Bewegung nach vorne ziehend, während die Linke in den

[1]) Brunn, Denkmäler griechischer Sculptur Taf. 579. Hermes 1902 S. 121 (C. Robert und F. Hiller von Gärtringen.)

[2]) Erwähnt in diesem Jahrbuch 1907, I. S. 136, 6. Furtwängler, Illustrierter Katalog der Glyptothek S. 24, 271 c mit Abb. S. 46. Geschenk des Herrn Dr. Michael Berolzheimer an den Bayerischen Verein der Kunstfreunde.

[3]) Vgl. Beilage der Münchner N. Nachr. 1908 S. 675.

Mantel gehüllt auf dem Schoß ruht. Ihr Blick ist, wie in schmerzlicher Ergebung gesenkt, und noch stärker tritt uns dies Gefühl in der Gestalt der Dienerin entgegen. In der schlichten, langärmeligen, für Dienerinnen üblichen Tracht steht sie vor der schönen Herrin, das Haupt senkend, wie von einem schmerzlichen Anblick gefesselt, die Hände in stiller Resignation zusammengelegt. Keine pa-

Abb. 1.

thetische, laute Klage, nur der stumme, aber um so beredtere Ausdruck des tiefen Schmerzes, linder und leiser bei der jung verstorbenen schönen Herrin, die so ungern vom Licht des Tages schied, ein wenig stärker und herber bei der Dienerin, der die Klage eher ansteht.

Eine einfache Architektur umrahmt dies Bild, wie üblich. Ein flacher Giebel mit niedrigem Epistyl liegt auf zwei schlanken Pfeilern, die so zart gehalten und

nebensächlich behandelt sind, daß die Gestalten auf sie übergreifen. So dienen sie vortrefflich dem Zweck, das Bildwerk tektonisch zusammen zu fassen, aber sie engen die Gestalten nicht ein. Auf dem schmalen Streifen gleich unter dem Giebel — bei einem Tempel wäre es das horizontale Geison — und am oberen und unteren Rand des Epistyls finden sich drei Zeilen Inschrift verteilt. Oben steht der Name der Verstorbenen Μνησαρέτη Σωκράτο(υ)ς also Mnesarete die Tochter oder die Gattin des Sokrates. Die beiden langen Zeilen auf dem Epistyl bieten zwei Epigramme, oben:

Ἥδε πόσιν τ'ἔλιπεν καὶ ἀδελφο(ὺ)ς μητρί τε πένθος
Καὶ τέκνον μεγάλης τε ἀρετῆς εὔκλε(ι)αν ἀγήρω

am unteren Rande des Epistyls:

Ἐνθάδε τὴμ πάσης ἀρετῆς ἐπὶ τέρ[μα μολοῦ]σαν
Μνησαρέτην κατέχε(ι) Φερσεφόνης ἠ(ά)λαμος.

Das zweite Epigramm ist nicht neu, es steht schon auf einem Grabstein in Leiden, mit dem einzigen durch die Verhältnisse gebotenen Unterschied, daß im zweiten Verse statt Mnesarete Phanagora genannt ist.[1])

Außer der willkommenen Ergänzung der auf unserer Stele vorhandenen Lücke bietet uns der Leidener Stein also nur die Einsicht, wie typisch dieses Lob war. Das erste Epigramm dagegen, weniger glatt und offenbar mit einiger Mühsal zurechtgemacht, lehrt uns, daß Mnesarete vermählt war, vor ihrer Mutter und ihren Brüdern mit Hinterlassung eines Kindes starb; seine ungeschickte Fügung, die alles von dem Worte ἔλιπεν abhängen läßt und diesem die wechselnde Bedeutung verlassen, zurücklassen, hinterlassen in Bezug auf Gatten und Brüder, die Trauer der Mutter und das Kind, den unvergänglichen Ruhm der Tugend mit einer etwas ungelenken Gewaltsamkeit abzwingt, zeigt, daß wir es hier nicht mit dem zum Gemeingut gewordenen Wort eines Dichters, sondern mit einem für den besonderen Fall schlecht und recht besorgten Vers zu tun haben. Auch die Form, zwei Hexameter statt des Distichons, macht diesen Eindruck. Die orthographischen Eigentümlichkeiten der Inschrift (ο = ου, ε = ει) weisen, wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit, auf die ersten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts hin,[2]) und auch die Schriftformen gehören in diese Zeit, auf welche uns vor allem der Stil des Reliefs selbst führt.

Es ist lehrreich zu diesem Zwecke einige andere Reliefs zu vergleichen, die uns denselben einfachen Typus, die nach links hin sitzende Frau mit der stehenden Dienerin, zeigen. Vor allem kommt hier das prächtige Relief der Hegeso in Betracht, das in der Nekropole vor dem Dipylon noch an alter Stelle steht (Conze Nr. 68) und ein aus dem Piräus in das athenische Nationalmuseum gekommenes (Conze Nr. 69). Das älteste ist das der Hegeso, dessen Entstehung noch ins fünfte Jahrhundert fällt. Man kann kaum zweifeln, daß sein Meister zu den Gehilfen des Pheidias gehört hat, die ihre Schulung am Parthenonfriese

[1]) G. Kaibel, Epigrammata Graeca Nr. 50.

[2]) Vgl. Meisterhans, Grammatik der attischen Inschriften (3. Auflage von Schwyzer) S. 26. 36. 41. W. Larfeld, Handbuch der griechischen Epigraphik I S. 306. II. 457. 462.

erhielten. Allerdings kann man eine Identität der Arbeit nicht behaupten; die flächige Bildung der Köpfe, die reine Profilstellung in der ganzen Komposition, die Anordnung der über den Unterschenkeln der Hegeso hängenden Falten, machen einen etwas anderen, wenn auch nicht älteren, Eindruck, aber andererseits ist im ganzen und in Einzelheiten, z. B. in der Art, wie die Köpfe vom Hintergrunde gelöst sind, so viel Verwandtschaft vorhanden, daß die ungefähre Gleichzeitigkeit für sicher gelten kann. Vergleichen wir nun das piräische Grabmal, so finden wir ein viel höheres, bewegteres Relief und eine Komposition, die sich gleich darin unterscheidet, daß die bei der Hegeso angestrebte und fast erreichte Isokephalie vernachlässigt ist. Auch die Profilstellung und die damit in Verbindung stehende flächige Behandlung des Reliefs ist aufgegeben. Im Gegenteil, der Künstler strebt nach einer Lösung der Gestalten aus dieser strengen Bindung. Die Köpfe, fast rund gearbeitet, sind etwas aus dem Profil herausgedreht, wenn auch das später so beliebte Dreiviertelprofil noch nicht verwendet ist; auch die Gestalt der Dienerin ist belebter und etwas mehr von vorne gezeigt. Die Fußstellung der Frau ist bewegter, der linke Fuß zurückgesetzt und die Mantelfalten zwischen den Unterbeinen angespannt. Besonders klar tritt das Streben des Künstlers nach Bewegung in der Stellung hervor, die er dem Schemel und dem Stuhl gegeben hat; bei beiden ist die Vorderfläche sehr merklich schief zu der Fläche des Reliefgrundes gestellt. Das Relief der Mnesarete steht zwischen den beiden genannten Werken in der Mitte. Schemel und Stuhl sind noch ganz parallel zum Reliefgrund angeordnet, die Isokephalie ebenso gewahrt wie bei der Hegeso und die Dienerin deshalb klein gebildet, die Köpfe, wenn auch in höherem Relief gehalten, doch ganz ins Profil gestellt. Die Fußhaltung dagegen entspricht dem piräischen Relief, während die Mantelfalten, weniger scharf als bei der Hegeso, doch nicht so unruhig gespannt sind, wie bei dem Relief aus dem Piräus. Gemeinsam ist aber den beiden jüngeren Reliefs gegenüber der Hegeso die rauhe, mit den Zufälligkeiten der Oberfläche wirkende Haarbehandlung, und die einem ähnlichen Ziele stofflichen Eindruckes zustrebende Stilisierung der an den Füßen sichtbaren senkrechten Falten des langen Chitons. Das sind schon die deutlichen Anzeichen der jüngeren Marmorarbeit, wie sie das vierte Jahrhundert ausgebildet hat.

Derselben Zeit ungefähr gehört ein anderes, in der Glyptothek befindliches Relief an (Abb. 2), das trotz der gleichmäßig starken Verwitterung der ganzen Oberfläche durch seine originelle und prächtige Komposition besonderen Wert hat[1]). Der verstorbene Jüngling ist als Jäger charakterisiert. Nackt, nur über den erhobenen Arm den Zipfel seines Mantels geschlungen, dessen übrigen Teil er auf den Felsen gelegt hat, sitzt er in einer elastischen, kraftvollen Haltung da; das zur Hasenjagd dienende Wurfholz, das Lagobolon, mit der Rechten aufstützend, sieht er herab auf seinen großen Hund, der den Kopf erhebt und zu seinem Herrn zurückblickt. Es ist einer jener großen, schlanken und schnellen

[1]) Erwähnt in dieser Zeitschrift 1907, I S. 136,2. Furtwängler, Illustrierter Katalog der Glyptothek S. 24, 272b mit Abb. S. 47.

Hunde, die man im Altertum besonders zur Jagd benutzte, vermutlich einer von der geschätzten kretischen Rasse[1]), der treue und kluge Jagdgefährte des Jünglings. Diese einfache Zusammenstellung von Tier und Mensch erhält nun durch

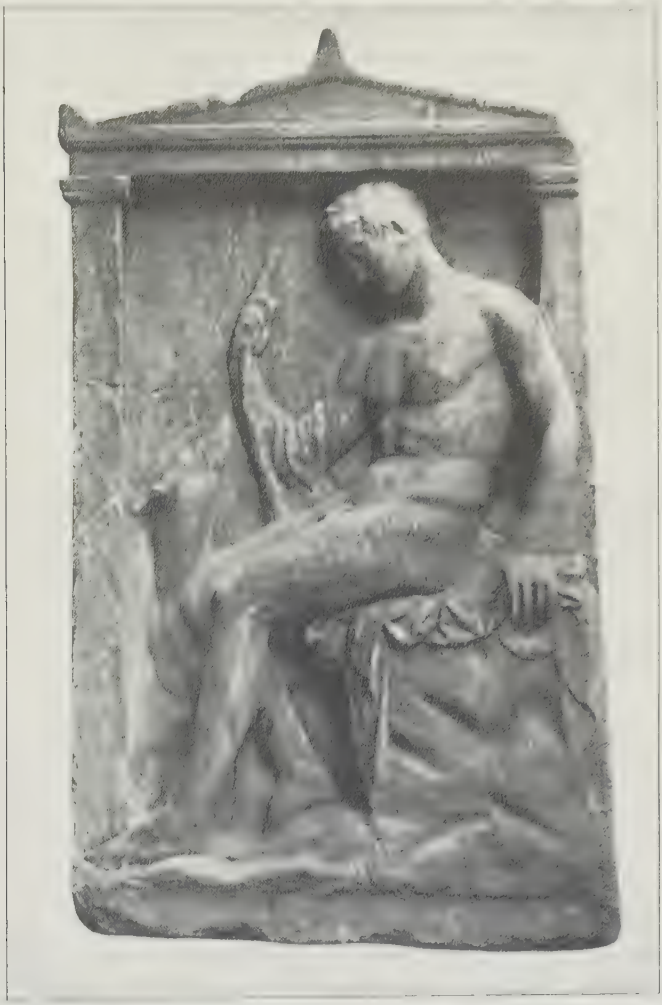


Abb. 2.

das gegenseitige Anblicken ein besonderes geistiges Leben, das der schon formal so prächtig abgeschlossenen Gruppe noch eine höhere Einheit verleiht; der Künstler hat hier ein Werk von schlichter Monumentalität geschaffen, das uns

[1]) Jahreshefte des österr. Instituts VIII, 1905, S. 246 (O. Keller).

den kraftvollen, früh verstorbenen Jüngling in seiner Eigenart kennen lehrt, ohne seinem Bild doch die Allgemeingültigkeit zu nehmen, welche der Vorzug und Reiz dieser attischen Werke ist. Die Architektur, derjenigen am Grabmale der Mnesarete ähnlich, tritt wieder hinter der Darstellung bescheiden zurück.

Wenn wir in diesem Relief eine, auch in der Erfindung, selbständige Schöpfung anerkennen dürfen, so ist die von Haller von Hallerstein 1811 bei

Abb. 3.

Athen ausgegrabene Lekythos des Onesimos und seiner Familie[1]) eine zwar sehr gute, aber doch mehr vom Strome der allgemeinen Ueberlieferung getragene Leistung (Abb. 3). Das gilt vor allem auch von der Gesamtform des Grabmals, der Lekythos.[2])

Solche schlanke tönerne Oelgefäße haben bei der Aufbahrung und Be-

[1]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 209. Conze, Grabreliefs Nr. 380.

[2]) Am Original ist die schlanke Mündung und der Fuß ergänzt, und zwar falsch ergänzt. Das ist in der Abbildung hier möglichst verbessert.

stattung vielfach Verwendung gefunden. Man war gewöhnt, wie uns die Bilder dieser gemalten Lekythen anschaulich schildern, sie in großer Anzahl auf den Gräbern stehen zu sehen; man hat die so als Schmuck und Opfergabe dargebrachten tönernen Gefäße durch größere und haltbarere Exemplare aus Marmor ersetzt, sie als Grabmal benutzt und schließlich zum Träger derselben Darstellungen gemacht, die man auf den Grabstelen überhaupt zu sehen gewohnt war. Dabei verlangte die Einheitlichkeit der Form, daß diese Reliefs, die eigentlich nur an Stelle der gemalten Bilder auf tönernen Exemplaren traten, nun in ganz flacher, der Oberfläche des Gefäßes diskret angeschmiegter Erhebung ausgeführt wurden, wie wir es bei unserem Exemplar in vorbildlicher Weise erreicht sehen. Die Darstellung ist, auch dies der größeren Ausdehnung der zu schmückenden Fläche gut angepaßt, reicher an Figuren, denen in Anlehnung an die Gewohnheit der Malerei Namen beigeschrieben sind. Es ist ein echtes, rechtes Familienbild. Auf bequemem Sessel sitzt die Gattin, Enkoline, welcher vor ihr stehend Onesimos, im kurzen Chiton, aber mit Pilos und Schwert, die Hand reicht, während an ihre Kniee sich drängend ein nacktes Knäblein die Rechte erhebt, als ob es auch an dem Handschlag der Eltern Teil haben wolle. Das ist weder Abschied noch Begrüßung. Onesimos geht nicht, sondern er ist herangetreten; aber es kann auch nicht ein Wiedersehen der Gatten gemeint sein, da die Handlung des Mannes und des Knaben so gleichwertig ist. Wie Göthe es beschreibt: sie stehen beisammen, nehmen Anteil aneinander, lieben sich.

Und dieser Gedanke wird dann in einigen anderen Gestalten noch etwas weiter ausgeführt: hinter der Frau, an ihren Stuhl gelehnt, steht ein älterer Mann, etwa ihr Vater, Chaireas genannt, an der andern Seite eine Dienerin, ein Kind auf dem Arm. Sie ist ebensowenig benannt, wie die Kinder, denen dadurch nur im Zusammenhang des Ganzen, nicht an sich, Bedeutung zuerkannt wird. Dass sie etwa Verstorbene wären, wird man demnach nicht annehmen; ihre Anwesenheit war ebenso notwendig, wie die der Dienerin, um das Bild der Wirklichkeit, des Lebens, auszugestalten. Der Schatten des Todes ist bei diesem Grabmal kaum zu spüren.

Von einer zweiten Gefäßform, der schlanken Lutrophoros, die in der Plastik attischer Friedhöfe vielfach Verwendung gefunden hat, gibt uns eine kleine Grabstele der Glyptothek Anschauung, die auch durch ihre in Spuren erhaltene einstige Bemalung noch ein besonderes Interesse hat.[1]) In Abbildung 4 ist nach einer Zeichnung Karl Reichhold's der jetzige Zustand allerdings deutlicher gemacht und in den ganz sicheren Teilen auch ergänzt wiedergegeben. Der dunkelste Ton bezeichnet dabei noch erhaltene rote Farbe, während die helleren Töne die verschiedene, durch Verwitterung hervorgerufene Färbung des Marmors wiedergeben. Da der Marmor, wo er von dichter Farbschicht geschützt war, hell blieb, wo er aber ursprünglich unbemalt, weiß war, nachdunkelte, so müssen wir, um den ursprünglichen Eindruck zu erreichen, uns alle dunklen Teile hell, die hellen ehemals bemalt vorstellen, ohne in allen Fällen die einst verwendeten

[1]) Vgl. Beilage der Münchner N. Nachr. 1908 S. 675.

Farbentöne sicher erkennen zu können. Nur daß neben dem Rot Blau stand, dürfen wir nach besser erhaltenen Beispielen annehmen.

In Relief ist auf der ganzen Stele außer dem oberen architektonischen Profil nur das schlanke dreihenkelige Gefäß ausgeführt, das mit Farben ornamental belebt zwischen den beiden Horizontalstreifen eine ebenfalls gemalte Darstellung trug. Diese ist völlig verschwunden, geblieben sind nur die beiden Namen der Dargestellten, Paramythion und Pheidiades. Neben der Vase stehen am Boden zwei Alabastra, Salbgefäße, deren Bestimmnng und darum

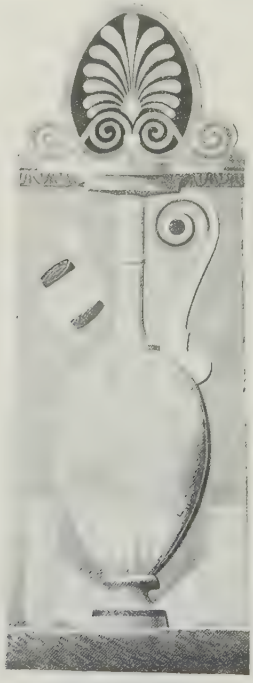


Abb. 4.

Verwendung auf den Grabmälern ganz derjenigen der Lekythen entspricht. Daneben liegen am Boden zwei Rollen, und zwei gleiche sind oben im Grunde aufgehängt. Die eine ist noch rot gefärbt, die anderen müssen ebenfalls in einer kräftigen Farbe gemalt gewesen sein, da sie jetzt weiß erscheinen; es sind vermutlich einige jener bunten Tänien, mit denen man die Grabmäler zu umwinden und zu schmücken liebte. Oben bekrönt eine elegant gezeichnete Palmette das Ganze.

Die Verwendung des schlanken, bald mit zwei langen Henkeln versehenen, also von der Amphora herzuleitenden, bald wie in unserem Falle nach Art der Hydria mit drei Henkeln ausgestatteten Gefäßes ist ganz ähnlich zu erklären

wie bei der Lekythos. Wir wissen, daß dieses Lutrophoros genannte Gefäß dem speziellen Zweck diente, von dem altgewohnten Quellhause der Enneakrunos in Athen das Wasser zum Brautbade zu holen. Vasenbilder zeigen uns das mit jeder wünschenswerten Deutlichkeit, sie lehren uns aber noch eine andere Verwendung des Gefäßes kennen: man pflegte es als Grabmal auf Gräbern aufzustellen. Den unvermählt Gestorbenen das Brautbad zum Grabe zu bringen war fromme Pflicht; die tönerne Lutrophoros auf dem Grabe aufgestellt war das charakteristische Grabmal der Jungfrauen und Jünglinge.[1])

Kein Wunder, daß sich die Gräberplastik auch dieses dankbaren Motivs bemächtigte. Bald rund ausgeführt, ornamental verziert oder auch ähnlich der Lekythos des Onesimos mit Reliefdarstellung ausgestattet, bald nur in Relief auf die Grabstele gesetzt und auch dann oft, wie in unserem Fall, noch zur Trägerin eines Bildes gemacht, ist die Lutrophoros eines der reizvollsten Gebilde attischer Friedhofkunst gewesen, bis auch ihr Demetrios von Phaleron ein Ende bereitete (vgl. oben S. 1). Aber es ist bezeichnend, daß er mit seiner Maßregel zwar gegenüber den Stelen, den Reliefs, den tempelartigen Grabbauten und Lekythen völligen Erfolg hatte — vom Ende des vierten Jahrhunderts an bis in die römische Zeit verschwinden sie, um den reizlosen, nun alleine noch erlaubten bankartigen Steinen und niedrigen Rundsäulen oder in selteneren Fällen flachen Wasserbecken Platz zu machen — aber die so bedeutungsvolle Lutrophoros lebte trotzdem weiter, nicht zwar in ihrer einstigen stolzen Größe, wohl aber in bescheidenen, flachen Reliefs an jenen sonst ganz schmucklosen Säulen, an denen sie zur Hervorhebung des Grabes eines Unvermählten anzubringen fromme alte Sitte verlangte, und selbst die polizeiliche Ordnungsliebe des Demetrios gestatten mußte.

Ein nur handwerksmäßig ausgeführtes, aber von reizvoller, schalkhafter Naivität belebtes Bild bietet uns das Grabmal der kleinen Plangon in der Glyptothek.[2]) Es ist eine charakteristische Arbeit des vierten Jahrhunderts. In der üblichen einfachen architektonischen Umrahmung, die am Epistyl den Namen des Kindes trägt, steht dieses rechts, in dem langen weichen Kleid, das die kleinen Mädchen in dieser Zeit mit Vorliebe tragen (Abb. 5). Im Haar sehen wir ein Schmuckstück, wohl aus Metall, das sich in der Mitte über der Stirn zu einer scharfen Spitze erhebt. Solche Schmuckbänder, die uns auch im Original mehrfach erhalten sind,[3]) bilden einen charakteristischen Teil der Tracht von Kindern und jungen Leuten, bei Erwachsenen finden sie sich fast nie.[4]) Die kleine Plangon, Püppchen auf Deutsch, steht mit lächelndem Gesicht und hält mit einer gewissen Wichtigkeit eine Puppe hoch. Ob der Künstler bei dieser Hervorhebung der Puppe mit dem Namen des Kindes spielte? Es ist eine jener uns

[1]) Vgl. die Darlegungen in den Athenischen Mitteilungen 1891 S. 371 ff.

[2]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 199. Illustrierter Katalog der Glyptothek S. 24, 199 und Abb. S. 24. Helbing's Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel I (1900) S. 138 (H. Bulle). Conze Nr. 815.

[3]) Vgl. z. B. Conze in der Arch. Zeitung 1884 S. 90.

[4]) Arndt in der Strena Helbigiana S. 13. Friederichs, Gipsabgüsse (2. Auflage) S. 367.

auch in Originalen noch erhaltenen tönernen Puppen ohne Unterarme und Unterschenkel, neben denen noch eine andere Gattung mit beweglichen Gliedern existierte. In der gesenkten Hand hält Plangon einen Vogel, der hier wohl auch als Spielzeug gedacht ist. So steht sie da und scheint sich ernsthaft mit ihrem

Abb. 5

Spielgefährten, einer grossen Gans, zu unterhalten und ihr die Puppe mit altklugen Erörterungen vorzuweisen, auf welche der Vogel brav achtet und dabei wie zum Zeichen seiner Aufmerksamkeit den einen Fuß erhebt. Ein reizendes Bild aus dem Leben des Kindes, für welches das Spiel noch Ernst, und eine Gans Zuhörerin sein kann. Oben links im Felde hängt ein Sack — wir mögen ihn uns voll Astragalen oder anderem Spielzeug denken — und ein winkelför-

miges Gerät, dessen sichere Deutung noch nicht gelungen ist. Diese Geräte, welche den leeren Raum glücklich füllen, heben sich von der roten Färbung des Hintergrundes ab, die sich aber nicht über die ganze Höhe der Reliefplatte erstreckt, sondern dicht unter den Gegenständen in horizontaler gerader Linie abschließt. Nur der obere Teil des Hintergrundes ist also rot, der untere war weiß und sollte wahrscheinlich eine halbhohe Mauer darstellen. Dies Motiv, das sich in plastischer Ausgestaltung auf den attischen Grabmälern nicht findet, ist auf den jüngeren kleinasiatischen Reliefs ein ganz typisches Mittel zur architektonischen Belebung des Hintergrundes geworden.[1])

Auch wohl noch dem vierten Jahrhundert gehört ein eigenartiges in Rhodos gefundenes Relief der Glyptothek an,[2]) das aber kein Grabrelief, sondern nur ein Bestandteil eines größeren Grabmals sein kann (Abb. 6). Es ist eine auffällig schmale Platte mit der trefflich in den engen Raum hinein komponierten Gestalt einer stehenden Frau, die mit bekannter Geste der Trauer die Wange in die erhobene Hand schmiegt; die dichte Verhüllung von Haupt und Oberkörper verstärkt diesen Eindruck wirksam. Die Reliefplatte ist sehr dünn, auf der Rückseite roh bearbeitet, an den Schmalseiten besser, aber doch immer noch rauh, ebenso wie an den schiefwinkelig zusammenstoßenden Begrenzungsflächen der Standplatte. Diese Flächen alle, außer der Rückseite, zeigen eine Arbeit, wie sie bei Stoßflächen, die nicht engsten Fugenschluß beabsichtigen, möglich ist. Auf Zusammenfügung weist auch ein vorstehender Zapfen an der oberen schmalen Fläche, der sich ebenso an den Seiten des oben (S. 3) genannten rhodischen Reliefs findet.[3])

In Attika ist es bei großen Grabmälern üblich gewesen, nicht alles aus einem Block herzustellen, sondern außer den Fundamenten einen Basisblock zu benutzen, auf welchem sich das Hochrelief erhob, seitwärts von zwei, an ihrer Vorderkante als Pfeiler gestalteten Platten eingerahmt, welche mit der Reliefplatte zusammen eine tiefe Nische bilden, die dann oben durch einen fünften als Giebel mit Epistyl ausgestatteten Block abgedeckt wird.[4]) Bei einigen dieser Grabmäler hat man nun auch die Seitenplatten auf ihrer Innenseite zu Darstellungen benutzt[5]) und zwar sind es Nebenfiguren, Diener und Dienerinnen, die in ganz flachem Relief so ausgeführt und zur Erweiterung des großen Familienbildes der Hauptseite verwendet wurden. Eine solche Nebenseite auch in unserem Falle zu vermuten liegt nahe. Aber bei genauerem Zusehen zeigt es sich, daß die Vermutung unzulässig ist. Das Relief ist höher als bei jenen, die Figur greift mit ihrer Schulter sogar etwas über die Begrenzung der Reliefplatte über, was den Anschluss der Hauptplatte unmöglich machen würde, die linke Seitenkante, die doch sichtbar bleiben müßte, ist nicht nur rauh, sondern auch schiefwinkelig geschnitten, und ersteres gilt in erhöhtem Maße von der Rückseite, welche Außenseite des Grabmals hätte sein

[1]) Arch. Jahrbuch 1905 S. 125 (Pfuhl); vgl. weiter unten S. 19.

[2]) Erwähnt in diesem Jahrbuch 1907, I S. 136, 3. Furtwängler, Illustrierter Katalog der Glyptothek S. 23, 271a mit Abb. S. 45.

[3]) Hermes 1902 S. 122.

[4]) Vgl. z. B. Conze No. 109.

[5]) Conze, No. 1176, 1265, 1266.

müssen. Vor allem ist der rundliche Wulst, der das Relief links begrenzt, kein architektonischer Pilaster, er ist überhaupt keine Bauform, sondern eine Leiste, die wir uns am liebsten in Holz ausgeführt denken. So bleibt die Vermutung, daß wir es mit einem Türflügel zu tun haben, die wahrscheinliche; allerdings nicht

Abb. 6.

mit einem beweglichen, wirklichen Verschluß,[1]) sondern mit einem Teil der künstlerischen Darstellung eines solchen. Kleinasiatische Grabreliefs bieten uns,

[1]) Steinerne bewegliche Türflügel, die dem wirklichen Verschluß von Kammergräbern gedient haben, fanden sich in Makedonien: Heuzey et Daumet, Mission en Macédoine S. 226. K. G. Vollmöller, Griech. Kammergräber (Bonner Diss. 1901) S. 36. Catalogue sommaire des marbres antiques Louvre) No. 706, 707.

allerdings in kleinem Maßstabe, eine Anschauung, wie etwa die figürliche Darstellung eines solchen Grabmals in größeren Verhältnissen, und darum aus einzelnen Teilen zusammengebaut, ausgesehen haben könnte. Ein Relief aus Smyrna[1]) zeigt uns z. B. die verstorbene Frau mit einem Mädchen sitzend in einem hofartig ummauerten Raum; über die Mauer ragen die Köpfe dreier Reiter herüber, rechts sehen wir eine große Eingangstür, deren einer schmaler Flügel geöffnet ist und durch die eben einige Personen eintreten. Ähnlich denke ich mir das Grabmal, von dem unser Fragment stammt, nur müssen wir statt der Relieffiguren Statuen der Verstorbenen annehmen, zu denen dann durch die architektonisch ausgeführte halbgeöffnete Türe die Angehörigen herantraten. Die eine dieser letzteren Gestalten, der Bequemlichkeit wegen als Relief auf den einen Türflügel gesetzt, besitzen wir noch in unserm Fragment.

Wenn wir statuarische Wiedergabe der Verstorbenen annehmen, so ist das keine willkürliche Vorstellung. Die großen, tempelartigen Bauten der letzten attischen Zeit vor Demetrios von Phaleron[2]) haben zweifellos Statuen beherbergt, und wir besitzen außer derartigen Statuen sogar solche von Dienerinnen, die z. T. sicher als Teile einer größeren Komposition gelten müssen. Als Beispiel mag die hier Abb. 7 wiedergegebene Statue in der Münchner Residenz genügen[3]) die obendrein mit dem rhodischen Relief in der Haltung so auffällig stimmt. Auch in dieser Gestalt haben wir eine Dienerin zu erkennen und können sie uns schwerlich als Einzelfigur, sondern doch nur als Teil einer größeren Gruppe vorstellen, die den Verstorbenen mit seiner Familie zeigte. Daß auch in Attika neben den Grabstatuen sitzender trauernder Dienerinnen,[4]) die eine Verbindung mit andern Gestalten nicht verlangen, eigentlich sogar ausschließen, solche Gruppen vorkamen, beweist eine Marmorstatue, die ich auf dem Gutshofe Beï bei Marathon gesehen habe.[5]) Es ist eine stehende Dienerin in langärmeligem Chiton und Mantel (der ehemals eingesetzte Kopf und Teile der Arme fehlen), welche ein viereckiges Schmuckkästchen mit kleinen Füßen in beiden Händen vor der Brust hält. Die Rückseite ist vernachläßigt. Offenbar gehört diese Gestalt zu einer Gruppe nach Art der obenerwähnten der Hegeso (S. 5).

In Attika fehlen infolge der mehrfach erwähnten Maßregel des Demetrios von Phaleron in hellenistischer Zeit Grabmäler von künstlerischer Bedeutung vollständig und wir finden erst in römischer Zeit dort wieder Grabreliefs, meist recht bescheidener Art. Ein etwas größeres Stück dieser Gattung scheint ein in der Glyptothek befindliches Relief[6]) zu sein, das allerdings in Rom erworben

[1]) Arch. Jahrbuch 1905 S. 126.

[2]) Conze, No. 1486, 1487.

[3]) Vgl. Arndt und Amelung, Einzelaufnahmen antiker Skulpturen No. 908—912 (darnach mit gütiger Erlaubnis der Bruckmannschen Verlagsanstalt unsere Abbildung). Brunn, Denkmäler griech. Sculptur Taf. 534.

[4]) Vergl. außer den Exemplaren in Berlin (Brunn a. a. O. Taf. 534): Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου No. 825.

[5]) Nicht ganz genau beschrieben von Milchhöfer, Athen. Mitteilungen 1887 S. 309, 344; vgl. Arch. Anzeiger 1895 S. 55, 56.

[6]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek No. 249.

wurde. Es zeigt von vorne dargestellt, wie dies in der späteren Sepulcralplastik grade unter dem Einfluß der statuarischen Wiedergabe der Toten beliebt wurde, eine stehende Frau, die der moderne Ergänzer als Muse aufgefaßt hat.

Ein attisches Werk der Kaiserzeit scheint mir auch die kleine Grabstele im Antiquarium (Abb. 8), nach der Inschrift Νικόλαος Εὐόδου Μειλήσιος einem Knaben Nikolaos, Sohn des Euodos aus Milet errichtet,[1]) die durchaus den im späteren Athen üblichen gleicht. Es ist eine kleine Stele aus feinkörnigem (pentelischem?) Marmor mit flachem, leerem Giebel, dessen Akrotere z. T. zerstört

Abb. 7.

sind. Die Inschrift steht über dem vertieften Bildfeld, das ohne architektonische Einrahmung gelassen ist und die schlichte Darstellung eines in den Mantel gehüllten Knaben zeigt, der in der gesenkten Linken einen undeutlichen Gegenstand hält, während neben ihm sein Hund hockt und die Pfote erhebt. Die Darstellung des Knaben ganz von vorne und die Unmöglichkeit, ihn nun in eine engere Beziehung

[1]) Inv. No. 608. J. von Hefner, Das römische Bayern[3] (1852) S. 241, 301. Derselbe im Oberbayerischen Archiv VI S. 218 (mit Abbildung). Wenn Hefner angibt, es sei unermittelt, „ob das Denkmal durch Albrecht V. oder mit der Graf Thun'schen Sammlung nach München gelangte", so stimmt dazu schlecht die bestimmte Fundnotiz „Rom". Römisch ist das Relief ganz gewiß nicht. Vgl. unten S. 17,2.

zu dem Hund zu setzen, der doch als sein Gefährte gelten muß, verurteilen das Werk von vorne herein zu einer Kälte und Leere, die kein lebendiges Interesse aufkommen läßt. Und ähnlich müssen wir über ein anderes Grabrelief des Antiquariums urteilen, obwohl wir auf ihm wenigstens eine Gruppierung des im Handschlag vereinigten Ehepaares sehen.[1]) Es ist eine Marmorplatte, welcher die einst aufgesetzte architektonische Bekrönung fehlt, während die seitlichen Einfassungen, steife Pilaster, hohlkehlenartig zu der inneren Fläche übergeleitet sind. Mann und Frau stehen sich gegenüber und reichen sich die Rechte, zugleich hebt ersterer die Linke ein wenig, so daß sie mit ausgestrecktem Zeigefinger dicht über den beiden vereinigten Händen erscheint. Er trägt kurzärmeligen Chiton und Mantel, sie einen gegürteten Aermelchiton ebenfalls mit Mantel, dazu eine Frisur,

Abb. 8.

die auf claudische Zeit hinweist, wenn auch der Schopf im Nacken ziemlich groß ist. Auch die Bartlosigkeit und der Haarschnitt des Mannes paßt zu diesem Zeitansatz. Es ist eine harte, unerfreuliche Arbeit. Noch mehr gilt dies abfällige Urteil von einem anderen Grabstein des Antiquariums,[2]) aus grobkörnigem Marmor, von dem links etwa ein Drittel der einstigen Breite fehlt und damit mindestens eine zweite Dienergestalt. Erhalten ist ein stehender Mann im Mantel und rechts von ihm ein nackter Knabe, die Rechte erhoben, in

[1]) Inv. 616. Hefner a. a. O. S. 329, 274. Darnach „wahrscheinlich mit den Ankäufen, die Herzog Albrecht in Rom machen ließ, im J. 1576 in die Kunstkammer nach München“ gelangt. Aber wenn dies richtig ist, so ergibt sich auch in diesem Falle nicht die von Hefner als sicher angenommene Herkunft „Rom“. — Auf der oberen Schmalkante links ist die Nr. 33 eingemeißelt.

[2]) Inv. 614. Hefner a. a. O. S. 119, 136: „Bei dem im J. 1815 erfolgten Abbruche des gegen den Maxplatz gestandenen Residenzflügels fand man es in einem Gewölbe“. Ebenso im Oberbayerischen Archiv VI S. 217 (mit Abbildung). Wenn Hefner bei diesem, so offenbar in Vergessenheit geratenen Stück, dann wieder Zugehörigkeit zur Sammlung des Herzogs Albrecht oder des Grafen Thun und Herkunft aus Rom behauptet, so mahnt das zur Vorsicht auch bei den vorher mitgeteilten ähnlichen Angaben.

der gesenkten Linken eine Kanne. Diese Darstellung findet sich in einem vertieften Feld, darüber ist das Denkmal mit einem glatten Giebel abgeschlossen, darunter steht die Inschrift:[1]) [Ἡ βουλὴ καὶ] ὁ δῆμος στεφανοῖ | [χρυσῶ στε]φάνω Εὐτακτον Εὐτά[κτου ἐπὶ τῇ εἰ]ς τὴν πατρίδα φιλοτει | [μία καὶ εὐνοί]α. Die Buchstabenformen weisen auf die spätere Kaiserzeit.

Zum Schluß ist ein aus Erythrai stammendes Grabrelief des Antiquariums zu besprechen,[2]) das als charakteristischer Vertreter der kleinasiatischen hellenistischen Gattung angesehen werden kann. (Abb. 9.) Der ganze Aufbau dieser

Abb. 9.

aus grobkörnigem, etwas bläulichem Marmor gearbeiteten Stele ist der eines korinthischen Tempels auf hohem, verzierten Unterbau. Man kann diesen Aufbau als Nachklang der größeren, prächtigen Grabtempel ansehen, muß sich dabei aber gegenwärtig halten, daß ein wirklicher Tempel mit nur zwei Säulen in der Front wenigstens ungewöhnlich ist, und sicher nicht zu den prächtigen Beispielen jener Gattung gezählt werden darf. Wenn bei diesen Stelen also auf die Vierzahl der Säulen durchgehends verzichtet wird, die doch bei mäßiger Erbreite-

[1]) W. Christ in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie 1866, I S. 264.

[2]) Inv. 629. W. Christ in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie 1866, I Taf. 1. S. 242. Arch. Jahrbuch 1905 Taf. 6,2 und S. 72. 77,11. 81. 84. 131, 262.

rung des Steines leicht zu erreichen gewesen wäre, so muß dabei die alte Tradition der architektonisch eingerahmten und bekrönten Stele maßgebend mitgewirkt haben. Über den korinthischen Säulen liegt ein unverhältnismäßig niedriger, in drei Bänder gegliederter Architrav: auf dem untersten Bande die Inschrift: Ἶρα Νικάνορος χ[α]ῖρε. Darüber liegt ein sehr hoher Fries, dessen Ecken mit knieenden Barbaren geziert sind, die mit den Händen das Geison stützen. Sie tragen Hosen, Chitone mit langen Ärmeln und Mäntel, auf dem Kopfe orientalische, unter dem Kinn geschlossene Mützen. Knieende Barbaren als Stützen von Prachtgefäßen kommen in römischer Zeit mehrfach vor;[1]) der rein ornamentale Charakter ist in unserem Falle besonders einleuchtend wegen der Beflügelung, die zugleich durch Verlegung des einen Flügels an die seitlichen Flächen des Frieses formal günstig wirkte. In der Mitte ist der Fries mit einem Gefäß auf viereckiger Basis, rechts und links davon mit Rosetten verziert. Darüber liegt der Giebel, am aufsteigenden Geison mit Zahnschnitt belebt, in der Mitte, aber nicht an den Ecken, von einem Akroterion überhöht, im Giebelfeld nur mit einem Rundschild geschmückt. Der Unterbau zeigt an den Ecken kauernde Sphingen, die eben wegen dieser ihrer Stelle und um sie von beiden Seiten sichtbar machen zu können, als Doppelsphinx mit einem Vorderleib, aber doppeltem, auf die beiden Seiten verteiltem Hinterleib gebildet sind.[2]) Die Mitte nimmt ein Stierschädel ein, und von ihm spannen sich zu den Sphingen hin dicke, mit Tänien umwundene Girlanden aus herzförmigen Blättern, wohl Efeu, die sich auch auf die Schmalseiten der Stele fortsetzen. In dieser reichen Umrahmung steht nun der Verstorbene nach kleinasiatischem Brauch in einer architektonisch vielfach belebten Umgebung.[3]) Den Hintergrund bildet eine halbgeöffnete Tür mit hoher Schwelle; es ist offenbar die Türe des Grabmals, vor welchem der heroisierte, verstorbene Iras steht; er war anscheinend unbärtig, doch verwehrt die starke Beschädigung ein sicheres Urteil. Seine Kleidung besteht nur aus dem Mantel. Bequem lehnt er sich auf einen über Eck dargestellten Pfeiler mit ionischem Kapitell, oder genauer auf die Basis der auf diesen Pfeiler gesetzten ithyphallischen Herme. Der jetzt fehlende Unterarm war einst besonders angestückt, wie die geglättete Ansatzfläche mit dem Metalldübel zeigt. Die Herme, eines der beliebtesten Schmuckelemente kleinasiatischer Gräber, ist bärtig und zeigt über der Stirn mehrere Reihen altertümlicher Schneckenlöckchen. Unterhalb der Herme, rechts von Iras, steht ein kleiner Diener im kurzen Chiton, wieder in der Gebärde der Trauer, die wir schon mehrfach fanden (oben S. 13); an seinem linken Unterarm hängt ein viereckiger Beutel. Auf der andern Seite steht ein ganz ähnlich gekleideter Sklave mit einem Bündel Buchrollen.[4]) Wir haben schon oben bei Besprechung des rhodischen Reliefs (S. 15) auf die lebendigere Ausgestaltung des Hintergrundes verwiesen, welche diese klein-

[1]) E. Wurz, Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums S. 117.

[2]) Vgl. dazu O. Jahn, Die Lauersforter Phalerae S. 9.

[3]) Vgl. dazu E. Pfuhl, Arch. Jahrbuch 1905 S. 47. 123. 1906 S. 128.

[4]) Vgl. dazu Birt, Die Buchrolle in der Kunst. S. 255. 258.

asiatischen Grabmäler auszeichnet; namentlich die halboffene Türe erinnert uns daran. Es ist auch offenbar, daß dadurch ein starker Eindruck von Wirklichkeit erreicht wird, und doch sind es keine Szenen der Wirklichkeit. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß der Verstorbene zwar dargestellt wird, wie er war, daß er aber nicht eigentlich lebend dargestellt wird. Er ist aufgefaßt als in seinem Grabe hausend, vor ihm oder neben ihm stehend, teilnehmend an den Opfern und Ehren, die ihm dargebracht werden. Er erscheint als Heros. Aber selbstverständlich sind z. B. die beiden Diener, die unseren Iras begleiten, nicht auch in jenem nur dem Gedanken zugänglichen Jenseits vorgestellt, oder wenigstens nur in soweit, als Diener bei sich zu haben in diesem Leben das Vorrecht des Iras war, das ihm in jenem nicht fehlen durfte. Auch bei diesen hellenistischen Grabmälern müssen wir auf eine einheitliche, verstandesmäßige und einfache Deutung verzichten, auch bei ihnen kreuzen sich bunt die vielen, nach Ausdruck ringenden Vorstellungen vom Zustand der Toten. Allerdings überwiegt die Anschauung von dem reichen, durch prächtiges Grabmal und Opfer gewährleisteten Dasein der Heroen; der zarte elegische Hauch der feinen attischen Grabmäler fehlt diesen mehr auf das Repräsentative gerichteten Werken durchaus, und die Fülle äußeren Schmuckes und äußerer Belebung kann den Reichtum an innerem Leben nicht ersetzen, der jenen attischen Werken eine allgemein menschliche, typische und darum immer mit unverwüstlicher Kraft wirkende ewige Wahrheit gegeben hat.

Zusatz.

Die originale Fassung der Bemerkungen Göthes liegt jetzt vor: Schriften der Göthe-Gesellschaft herausgegeben von Erich Schmidt. 2. Band. Tagebücher und Briefe Göthes aus Italien an Frau von Stein und Herder (Weimar 1886) S. 73. Daran habe ich mich oben S. 1 gehalten. In seiner „Italienischen Reise“ hat Göthe bekanntlich vieles geglättet (vgl. dazu G. A. Wauer, Die Redaktion von Göthes Italienischer Reise, Leipziger Diss. 1904); inhaltlich hat er an unserer Stelle nur einen stärkeren Eingriff gemacht, indem er den Satz von dem Vater auf dem Sterbebette durch folgenden ersetzte: „Hier scheint ein Vater, auf seinem Sopha ruhend, von der Familie unterhalten zu werden.“ Es ist kein Wunder, daß er die verwickelte Frage des sog. Totenmahles und der damit zusammenhängenden Typen dabei nicht gelöst hat. Die Worte der Italienischen Reise lassen sich zur Not, aber auch nur zur Not, auf mehrere der Reliefs in Verona beziehen: Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien III Nr. 394. 541. Aber die so bezeichnenden, klaren Ausdrücke des Tagebuches, die von einem Sterbenden reden, können wohl nur Dütschke Nr. 479 meinen. Es ist dies das Grabmal einer Octavia Exsorata, die matt auf einem Bette liegt, auf dem neben ihr der inschriftlich bezeichnete Vater (Pater) sitzt, während die Mutter (Mater) zu Häupten, der Oheim (Patruus) zu Füßen des Lagers Platz genommen hat. Mir scheint danach, daß Göthe die Unterschrift Pater mit einem, angesichts des Originals recht verzeihlichen, Irrtum fälschlich auf die liegende statt

auf die sitzende Person bezog. Auch die andern Steine, die er meint, lassen sich wohl noch bestimmen. Für das Ehepaar in der Nische kommt Dütschke Nr. 528, wahrscheinlicher aber Nr. 499 (M. Arrius Primus) in Betracht, dessen schwierige lateinische Inschrift wenigstens erkennen läßt, daß es sich um einen Mann griechischer Herkunft handelt; vgl. C.I.L. V, 2882. Das Relief Vater, Mutter und Sohn hat schon Dütschke mit Recht in seiner Nr. 418 erkannt, dem, nach der Inschrift zu schließen, zweifellos aus Attika stammenden Grabrelief eines Silios Bathyllos aus dem Demos Azenia, seiner Frau und seiner Söhne, von denen im Bilde nur einer erscheint; vgl. I. G. III, 2 Nr. 1488. Das Paar, welches sich die Hände reicht, wird Dütschke Nr. 424 sein, aus dessen ausführlichem Epigramm wir u. a. erfahren (die Tote selbst spricht):

Ῥηνείης δὲ μ' ἐδέκτο μύχος, καὶ ἀλάμπετον οὖδας
Ἀΐδεω Μάρθαν κρύψε μ' ὑποσκοτίην,
πατρὸς μὲν Δημοσθένεος, ἐτέων δύο κεἴκοσί μ'οὖσαν.

(Die willkürlichen Aenderungsvorschläge, vgl. Kaibel, Epigrammata graeca Nr. 149, sind bei dieser Lesung unnötig.) Die zweiundzwanzigjährige Martha, Tochter des Demosthenes, ist also in Rheneia bestattet gewesen, demnach vermutlich in Delos gestorben. Auch hier hat Göthe also wieder ein Stück griechischer Herkunft herausgegriffen, obwohl die Verstorbene nach ihrem Namen vermutlich Semitin war, und wir dürfen auch seine Deutung auf ein Ehepaar nicht tadeln, obwohl die geschwätzige Inschrift nur Vater, Mutter und Bruder der Martha beklagt, von einem Gatten schweigt, sie also als unvermählt erschliessen läßt. Der Mann, dem sie im Bilde die Hand reicht, ist also ihr Vater Demosthenes. Aber darum braucht nur der Archäologe sich zu kümmern, der die Inschrift befragt: den Typus des Bildes hat Göthe in seiner allgemeinen Bedeutung richtig verstanden.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS ALTER STOFFE UND STICKEREIEN

II. GEDANKEN UND VERMUTUNGEN ZU EINER GESCHICHTE DES ORIENTALISCHEN TEPPICHS

VON MORITZ DREGER

Wien, Berlin und andere Städte haben zusammengearbeitet, unsere Kenntnis altorientalischer Teppiche zu erweitern. Wir hatten im Jahre 1891 die großartige Teppichausstellung zu Wien, der dann die bekannte grosse Publikation und neuerlich deren Fortsetzung folgten. Wir besitzen die grundlegenden Untersuchungen Riegls, die wertvollen Studien Lessings, die so anregenden und umfassenden Werke Bodes und neuerdings die trefflichen Arbeiten Sarres und Martins, von einigen kleineren in englischer Sprache erschienenen Werken, die allerdings nicht immer wissenschaftlichen Wert haben, hier zu schweigen. Gleichwohl müssen wir sagen, daß wir erst am Anfange der Erkenntnis stehen. Wirkliche Klarheit können wir jedenfalls nur erlangen, wenn wir den Gegenstand von verschiedenen Seiten und in größerem Zusammenhange betrachten; dagegen verspricht uns eine solche Behandlung des so wichtigen Kunstgebietes auch wieder, über andere Forschungsgebiete, ja über die Grundlagen menschlicher Geistesentwicklung überhaupt, neues Licht zu verbreiten. Es sei daher gestattet, im folgenden einige zur Betrachtung der Teppichentwicklung besonders wichtige Punkte hervorzuheben, wobei natürlich viel Bekanntes erwähnt und das Wichtigste einstweilen noch als Vermutung oder Frage ausgesprochen werden muß. Wir wollen aber auch zu Forschern auf anderen Gebieten und zu Kunstfreunden im allgemeinen sprechen, da, wie gesagt, nur das Zusammenarbeiten hier Endgültiges schaffen kann, ist es uns doch auch peinlich aufgefallen, daß eine der sonst verdienstvollsten neueren Arbeiten über Teppiche gerade auf dem so naheliegenden Gebiete der Weberei nicht die Stütze gesucht und gefunden hat, die dort wohl zu finden gewesen wäre.

Wie gesagt, liegt es uns aber vollkommen fern, hier eine Geschichte des orientalischen Teppichs geben zu wollen; es mögen nur einige Anregungen geboten werden. Auch sollen nicht etwa die heute üblichen Namen aufgezählt oder eine Anweisung gegeben werden, wie man Teppiche gut und sicher kauft. Die Namen sollen umsoweniger hervorgehoben werden, als sie sehr schwankend, ja oft sicher unberechtigt und geradezu irreführend sind. Wir wollen auch gleich erwähnen, daß man unter dem deutschen Ausdrucke Teppich, der wie tapis, tapetto,

tapestry etc. dem griechischen τάπης (Decke) entstammt, in verschiedenen Teilen Deutschlands verschiedenes versteht, manchmal nur Fußbodenbelag, manchmal auch Wandbehang, Tischdecke usw. Wie alle geschichtlich gewordenen Begriffe, ist auch dieser schwer zu umgrenzen; jedenfalls fallen aber bei dem Begriffe „orientalischer" Teppich schon die reicheren gobelinartigen figürlichen Tapisserien fort. Immerhin müssen wir jedoch nach der Technik auch beim orientalischen Teppiche drei Hauptarten unterscheiden: zunächst den glatten tapisserie- oder gobelinartigen Teppich (Kilim), dann den gestickten, bei dem ein fertiges Gewebe mit flachen Stichen bedeckt ist, endlich den geknüpften, dessen Oberfläche samtartig, florartig erscheint; diese letzten sind die eigentlichen typischen orientalischen Teppiche. Man unterscheidet bei ihnen nach der Art der Knüpfung heute wieder zwei Hauptarten, die persische und die kleinasiatische (Smyrna-) Art, wovon noch weiter die Rede sein soll. Noppenteppiche wie die „Brüsseler" werden im Oriente nicht erzeugt, wenigstens wird niemand solche Erzeugnisse unter „orientalischen Teppichen" verstehen. Selbstverständlich fallen für unsere Betrachtung auch die europäischen maschinellen Nachahmungen fort.

Der orientalische Teppich wird ausschließlich mit der Hand geschaffen; doch ist beim Knüpfteppich ein ganz einfacher Webstuhl, der während des Erzeugens das Grundgewebe schafft, und beim gestickten Teppich ein auf einfachem Webstuhl gewebter Grundstoff nötig. Leider ist die Technik der orientalischen Teppiche aber noch sehr wenig erforscht[1]).

Wie Martin hervorhebt, ist die Kenntnis der alten Techniken heute noch am besten durch gute alte Teppichausbesserer in Konstantinopel zu erlangen; doch sterben diese Arbeiter allmählich aus. Jedenfalls muß sich durch die technische Untersuchung der alten Arbeiten und Feststellung der verschiedenen lokalen Gewohnheiten aber noch manche Erkenntnis gewinnen lassen.

* * *

Ehe wir uns jedoch auf die einzelnen Arten einlassen, wollen wir kurz hervorheben, aus welchen Ursachen sich die Teppicherzeugung — mag sie nun dieser oder jener Art sein — im Oriente überhaupt in so hervorragendem Maße entfaltete und weshalb der Orient das Kernland der Teppichentwicklung geworden ist, so daß von ihm so mächtige Impulse ausgehen konnten, die dann allerdings sonst kaum gleich günstige Vorbedingungen antrafen und daher zum großen Teil nach außen verklangen.

Die Grundlagen sind zum Teile rein natürliche, zum Teile aber in der volkswirtschaftlichen, religiösen und sonstigen Entwicklung der Bewohner gelegen. Die Natur bot die Möglichkeit der Beschaffung des Rohmateriales: Schaf-,

[1]) Die erwähnten großen Wiener Veröffentlichungen legen allerdings etwas mehr Gewicht auf Bestimmung der Knüpfart und des Grundgewebes der einzelnen Stücke, als dies gewöhnlich, besonders in fremdsprachigen Werken, geschieht. Auch werden die örtlichen und wirtschaftlichen Vorbedingungen hie und da schon genauer zu ergründen gesucht. — Als eine vierte Art von Teppichen könnten die mit Kette und Schlingschuss (in Somakart) gelten; doch kann hier auf sie nicht eingegangen werden; auch die gestickten Teppiche und Decken, die oft zu den kostbarsten gehören, können uns hier nicht beschäftigen.

Ziegen- und Kameelhaar, Baumwolle und Seide. Von den Hochebenen im Innern Kleinasiens bis nach Kaschmir zieht sich ein breiter Gürtel Landes, der fast durchaus für Schaf- und Ziegenzucht den denkbar besten Boden bietet. Manche Wollart, wie die aus den Winterkämmlingen der kurdischen Schafe, ist feiner und kostbarer als Seide und ist in den fertigen Produkten auch oft mit Seide verwechselt worden, so etwa in einem Teile der besten altindischen Teppiche. Begreiflicher Weise fand aber auch schon in älterer Zeit ein teilweiser Austausch dieser Naturprodukte statt.

Kameelhaar wird in Azerbeidschan, Hamadan usw. verarbeitet. Baumwolle wird gewöhnlich, so bei den meisten persischen Teppichen, für das in den Knüpfarbeiten von vorne nicht sichtbare Grundgewebe verwendet, da sie sich hiezu besonders eignet (und auch vor Motten sicher ist); doch kommen in manchen Gegenden Indiens, in Yezd in Persien und an anderen Orten auch in der Knüpfung aus Wolle hergestellte Teppiche vor.

Seide wurde fast nur für den Hof verwendet, nicht so sehr weil das Material teurer, als weil die Herstellung der Arbeit schwieriger war; übrigens gibt es auch nicht wenige Wollteppiche z. B. in Südpersien, deren (unsichtbares) Grundgewebe aus Seide besteht, um die Arbeit geschmeidiger zu machen.

Alle diese Rohmateriale sind also in den eigentlichen Teppichländern entweder direkt gegeben oder wenigstens leicht im Handel zu erreichen. Auch von den natürlichen Farbstoffen gilt dies, worin z. B. Armenien seit Alters (wegen der Kermeßerzeugung und Färbung) berühmt war. Nebenbei bemerkt, wurde die Wolle und anderes Material immer nur in kleinen Partien gefärbt, woraus sich die verschiedene Tönung innerhalb einheitlich gedachter Farbpartien in den orientalischen Teppichen zum Teile erklärt.

Mindestens ebenso wichtig wie diese natürlichen Vorbedingungen der Teppicherzeugung war der ständige Bedarf an Teppichen in den Ländern des näheren Orientes. Wir müssen da aber, wie bei der Erzeugung selbst, zwischen der nomadischen und seßhaften Bevölkerung unterscheiden. Für die Nomaden, die weite Strecken der für uns in Betracht kommenden Länder bewohnen, ist der Teppich der eigentliche Hausrat: Sitz, Tisch, Decke, selbst Wand und Tür. Für den gewöhnlichen Bedarf, vor allem als Behang, werden aber wohl mehr glatte (kilimartige), nicht florartige, Teppiche verwendet; übrigens gilt dies selbst vom Bodenbelage, und zwar auch bei der seßhaften Bevölkerung Kleinasiens. Als Sitzgelegenheit scheint der Teppich aber überhaupt erst von den Nomaden auf die städtische Bevölkerung übergegangen zu sein. Riegl hebt mit Recht hervor, daß auf vorderasiatischen, mesopotamischen, persischen u. a. Darstellungen aus antiker Zeit die Herrscher und Vornehmen immer auf Stühlen sitzen. Später gerieten die vorderasiatischen Länder aber größtenteils unter die Herrschaft eingedrungener, kriegerischer Nomadenvölker, die nun als Herrenvölker ihre Lebensgewohnheiten zum Teile auch auf andere Schichten der Bevölkerung — da der Herr ja immer vom Dienenden nachgeahmt wird — ausbreiteten.

Der Sitzteppich wird nun eine der wichtigsten Verwendungsarten der Textilerzeugnisse überhaupt. Durch das Sitzen auf dem Boden wird aber auch das

Auge mehr auf den Boden geleitet und so entwickelt sich der vor den Ehrensitzen des Hauses liegende große Teppich (Khali) zum eigentlichen Prunkstücke des Raumes; er tritt gewissermaßen an Stelle unserer Gemälde an den Wänden.

Besondere Bedeutung hat auch der religiöse Bedarf (Gebet-, Grabteppich) und so trägt der Muhammedanismus als Religion zur Verbreitung der Industrie und der fertigen Erzeugnisse bei. In dem heißen Indien z. B. hat der Teppich, besonders der schwerere Knüpfteppich, sich wohl hauptsächlich durch muhammedanische Herrenvölker verbreitet, die den Gebetteppich religiös gebrauchten und daneben den gewohnten Prunkteppich, der allerdings nur als Festschmuck ausgebreitet wurde, nicht missen wollten.

Beiläufig sei erwähnt, daß die orientalischen Teppiche immer auf Filz oder Matten liegen und daß die Bewohner unbeschuht auf ihnen gehen, so daß sie sich natürlich ganz anders erhalten als bei uns; die kostbarsten Stücke der Moscheen und Paläste werden auch in kostbaren Hüllen bewahrt und von einer eigenen Dienerschaft bewacht. Man vergleiche damit die Sorglosigkeit, mit der die meisten unserer Museen ihre Teppiche verwahren!

Während die Europäer infolge ihrer Verwendungsart der Teppiche Arbeiten mit langem Flor bevorzugen, gilt dem Orientalen der kurzgeschorene für besser; er läßt das Muster klarer hervortreten und ist auch kostbarer, da er schwieriger zu verfertigen ist. Auch verleiht dem Teppiche natürlich die Dichte der Knüpfung besonderen Wert; er wird so oft fast brettartig. Um ihn weicher zu machen, verwendet man, wie gesagt, bisweilen seidene Schüsse und schlingt manchmal auch auf der Unterseite lange Wollflocken ein. Nach Martin wäre dies nur bei Kirmanteppichen der Fall; im Handel schreibt man es den „Schach-Abbas-Teppichen“ zu. Doch nennt man, nebenbei bemerkt, selbst im Oriente alles mögliche „Schach-Abbas“, wie in Italien etwa Raphael oder Michelangelo[1]).

Aus der Verwendung der orientalischen Teppiche ergibt sich zum Teile auch schon die Art ihrer Musterung: sie sind nämlich größtenteils auf das Liegen, nicht auf das Hängen berechnet; es scheint aber doch mehr ausgesprochene Hängeteppiche zu geben, als Martin zum Beispiele annimmt.

Außer dem Vorhandensein des Rohmaterials und des Bedarfes sind aber auch die wirtschaftlichen Verhältnisse für die Entwicklung der orientalischen Teppicherzeugung von großer Bedeutung gewesen; auch hier müssen wir indes wieder Nomaden und seßhafte Bevölkerung unterscheiden. Der Nomade hat jedenfalls noch mehr als der übrige Orientale etwas, was uns modernen Europäern fehlt, nämlich Zeit. Vielfach war die Teppicherzeugung wirklicher Hausfleiß, d. h. man dachte bei der Erzeugung gar nicht an den Verkauf oder auch nur an den Tausch; so war es etwa bis vor wenigen Jahrzehnten bei den Tekke-Turkomanen. In anderen Gebieten, z. B. in den gebirgigen Teilen Südpersiens und in Kleinasien handelte es sich schon seit Jahrhunderten auch um Hausindustrie, häusliches Gewerbe, in gewissem Sinne um Heimarbeit. In manchen Gegenden,

[1]) Ganz nebenbei bemerkt, gibt es auch doppelseitige, verschieden gemusterte Knüpfteppiche; doch ist dies wohl mehr eine — übrigens nicht einmal besonders schwierige — Spielerei als eine Kunstform und anscheinend besonders in Amerika bewundert.

wie in Armenien, waren Teppiche zugleich auch eine Kapitalsanlage, aufgespeicherte Arbeit; mit Teppichen wurde in alter Zeit auch Tribut an herrschende Stämme gezahlt, etwa nach Daghestan, so dass man bei Teppichen, die heute aus solchen Gegenden kommen, bei der Entscheidung über die Herkunft sehr vorsichtig sein muß. Übrigens scheinen nach alten Darstellungen auf Miniaturen usw. seit Jahrhunderten Nomadenteppiche auch bei Vornehmen tatsächlich in Gebrauch gewesen zu sein.

Jedoch nicht nur bei der nomadischen, auch bei der seßhaften Bevölkerung des Orients gab es immer sehr billige — selbst für orientalische Verhältnisse billige — Arbeitskräfte, nämlich vor allem die Frauen; Männer arbeiteten nur in einzelnen Gegenden, wie in Südpersien (Kirman).

Die Teppichweber des Orients betreiben ihren Beruf aber mit einem gewissen heiligen Ernste. Man erzählt, daß Teppichballen, die nach Konstantinopel gelangen, oft Zettel mit Aufschriften tragen, in denen die Käufer ersucht werden, die Teppiche liebevoll zu behandeln und für den Verfertiger zu beten. Manchmal finden sich auch kleine Glasperlen u. a. als eine Art Talisman in den Teppichen eingeheftet.

In vornehmen Häusern und fürstlichen — jetzt auch privaten — Werkstätten vereinigte man oft auch eine größere Anzahl von Arbeitern, und zwar zum Teile, wenigstens früher, ohne kommerzielle Gewinnabsicht. Während bei den Nomaden auf den einfacheren, für den Transport eingerichteten Webstühlen, und auch auf denen der einfacheren seßhaften Weber Teppiche von größeren Breiten nicht hergestellt werden können, ist dies in solchem Falle möglich.

Alte direkte Vorzeichnungen für Teppiche scheinen kaum erhalten zu sein; doch finden sich zahlreiche Blätter in Miniaturen, die ganz wie Teppiche wirken.[1]) Es wäre wohl möglich, dass die Maler solcher Miniaturen mit den Teppichzeichnern identisch waren. Jedenfalls müssen die Prachtteppiche der älteren Zeit von Künstlern entworfen sein; die Nomaden wiederholen dagegen ihnen vorliegende Muster, zum Teile nach der Erinnerung. Nur in wenigen Gegenden, wie in Fars, setzen die Nomaden ihren Stolz darein, die Muster nicht länger als 1—2 Jahre zu wiederholen; sonst sind sie gewöhnlich sehr konservativ. Doch haben wir bei den mehr volksmäßigen Teppichen deutlich zwei Richtungen zu unterscheiden, die zum großen Nachteile richtiger Erkenntnis nicht immer klar auseinandergehalten werden. Es gibt gewisse geometrische Muster, die sozusagen außerzeitlich sind, da jeder Mensch und Stamm immer wieder auf sie verfallen kann, ohne dabei auf besonderer geschichtlicher Entwicklung zu fußen, die darum auch bei den verschiedensten, voneinander ganz unabhängigen, Völkern mehr oder weniger ähnlich oder gleich ausfallen können, und dann gibt es vereinfachte Ausklänge der vornehmeren und fortschreitenden Weltkunst. In Vorderasien war diese führende Kunst nun seit vielen Jahrhunderten die persische; doch

[1]) Hier hat Martin in sehr verdienstvoller Weise nützliches Material herbeigeschafft, allerdings muß man auch bei solchen Parallelen sehr vorsichtig sein. Er spricht auch von einer direkten Teppichvorzeichnung in der Wiener Hofbibliothek, ohne aber näher darauf einzugehen.

drangen in diese selbst von der einen Seite europäische, von der anderen chinesische Einflüsse ein.

* * *

Es wird nun vielfach — und zwar nicht nur in der Teppichgeschichte — der fundamentale Fehler begangen, daß man diejenigen Gegenden, in denen heute die anscheinend ältesten Musterungen und Techniken vorkommen, für die Entstehungsländer einer Kunstart hält. Das kann hie und da der Fall sein, braucht es aber keineswegs zu sein, ja ist es zumeist durchaus nicht. Wir gelangen damit zu einem der wichtigsten Gesetze der Kunst- und Kulturentwicklung überhaupt, nämlich zu dem Gesetze, daß sich das Aelteste meistens an der Peripherie einer Entwicklungssphäre erhalten hat, während der eigentliche Evolutionsherd inzwischen schon ganz anderes entwickelt hat; dabei können natürlich auch Verschiebungen des Zentrums vor sich gehen.

Wir wollen uns dies zunächst in technischer Hinsicht beim Teppiche klar machen. Gestickte Teppiche und Decken hat es wohl zu allen Zeiten gegeben; aber gegenüber den geknüpften sind jedenfalls die tapisserie-(gobelin)-artigen die älteren, wie die Tapisseriearbeit ja auch der eigentlichen Weberei in der künstlerischen Entwicklung weit vorausgegangen ist. Die Ausbildung kunstvoller Tapisseriearbeit reicht überhaupt in graueste Vorzeit zurück. Und wenn wir z. B. von späteren babylonischen Teppichen mit Darstellungen aus der Geschichte Alexanders des Großen hören, so müssen wir uns „Gobelins" denken, und dasselbe gilt bei überlieferten sarazenischen Arbeiten mit Porträtmedaillons usw. Die Tapisserietechnik erstreckte sich in der späteren Antike und im früheren Mittelalter anscheinend auf alle Kulturländer. Und wenn wir bedenken, wie nahe noch in romanischer Zeit die Formensprache des Orients und des Okzidentes einander standen, wie besonders die orientalischen Stoffe da vermittelnd einwirkten, so werden wir anzunehmen haben, daß auch die damaligen tapisserieartigen Erzeugnisse Europas und Vorderasiens — und zwar unter der Vorherrschaft der letzteren — einander nahe verwandt waren. So erklärt sich uns, daß selbst noch auf europäischen Bildern des 15. Jahrhunderts Kissen mit mehr oder weniger orientalisch anmutender Tapisseriearbeit erscheinen und daß der Norden Europas (Skandinavien)noch beinahe bis heute solche Formen fortführt. Später wurde die Brücke, die vom Oriente zum Norden führte, durch die von Süd- und Westeuropa kommende Kulturwelle, die auch Deutschland ergriff, teilweise zerstört und die nordische Volkskunst blieb zum Teile isoliert, zum Teile auch über Osteuropa mit dem Oriente noch im Zusammenhange.

Auch bei den slavischen Völkern findet sich noch manches Alte, das oft Skandinavischem oft Spanischem nahe steht. Es sind das eben peripherische Rudimente einer ursprünglich zusammenhängenden Kultur. Auch China, das in Seidentapisserien vielleicht das zarteste schafft, was jemals verfertigt worden ist, hat das Alte wenigstens technisch sehr lange bewahrt und die Knüpfarbeit anscheinend erst verhältnismäßig spät (im 17. Jahrhundert?) übernommen. Alles deutet aber für die Knüpfarbeit auf einen zentralen Evolutionsherd in Vorderasien. Ueber die Entstehungszeit des Knüpfteppichs ist jedoch insbesondere deshalb

so viel Unklarheit verbreitet, weil man bei Durchsicht älterer Berichte sich meist durch Ausdrücke, die später für Knüpfteppiche verwendet werden, irreführen läßt. Die Erwähnungen der alten Schriftsteller sind so allgemein, dass sich über die Technik fast nie etwas sagen läßt. Vielleicht führen aber einige allgemeine Erwägungen näher zum Ziele.[1])

Aus romanischer und frühgotischer Zeit sind in Europa bekanntlich viele orientalische Gewebe und tappisserieartige Erzeugnisse erhalten, dagegen, so viel bekannt, gar kein geknüpftes orientalisches Teppichstück. Der Verkehr Europas mit dem Oriente war aber jedenfalls vorhanden und auch die Vorliebe Europas für orientalische Formen; es müßte also der größte Zufall sein, wenn man gerade Knüpfteppiche in Europa zurückgewiesen hätte oder wenn gerade nur von Knüpfarbeiten gar nichts erhalten geblieben sein sollte. Näher liegend ist es jedenfalls, anzunehmen, daß es damals auch noch keine orientalischen geknüpften Teppiche gegeben hat.

Dafür könnte auch noch ein anderer Umstand sprechen. Bekanntlich kommen schon in spätantik-ägyptischen Gräbern genoppte (unseren Frottiertüchern ähnliche) Gewebe vor; in der Mitte des 11. Jahrhunderts soll dann die erste Erwähnung eines samtartigen Gewebes unter der Bezeichnung „geschorener Chazz" nachzuweisen sein.[2]) „Chazz" im allgemeinen wird als ein schweres Gewebe erklärt, das gewöhnlich im Winter getragen wurde. Es ist wohl ein Noppengewebe, wie sich solche unter den ägyptischen Geweben erhalten haben. Der Ausdruck „geschorener" Chazz bezöge sich dann eben auf ein geschnittenes Noppengewebe und spräche dafür, daß die ungeschnittene Art die ältere ist. Erhaltene Reste von Samt gibt es aber wohl kaum vor dem 13. Jahrhundert, allenfalls vielleicht aus dem 12. Wenn es aber auch vereinzelte ältere Beispiele geben sollte, so wird man doch wohl das 12.—13. Jahrhundert als die eigentliche Entstehungs- und erste Entwicklungszeit des Samtes zu betrachten haben. Da liegt es dann wohl nahe, anzunehmen, daß dies auch die Zeit der Ausbildung des Knüpfteppiches ist; denn im Wesen ist dieser ja nichts anderes als handbroschierter Samt.

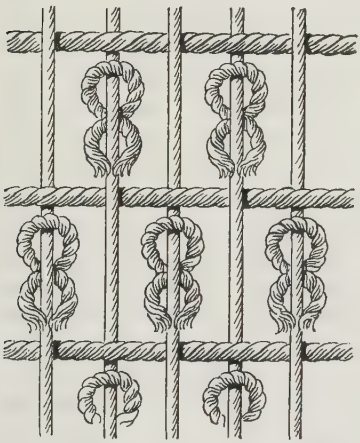
Es gibt nun drei Arten von Knüpfung, von denen die eine allerdings auch Fachleuten oft kaum bekannt ist; auf beifolgender Abbildung sehen wir zunächst eine Art, bei der die den Flor bildenden Faden immer nur um einen Kettenfaden gelegt sind, bei der zweiten Art ist die Knüpfung um ein Kettenfadenpaar so ausgeführt, daß die Fadenenden nebeneinander zwischen dem Kettenpaare emporstehen, bei der dritten Art steht neben je einem Kettenfaden ein einzelner Faden empor. Die letzte Art ist die sogenannte persische, die zweite die sogenannte Smyrnaknüpfung, während die erste Art bisher nur an alten europäischen Arbeiten, einer aus dem 13. Jahrhundert beim Grafen Wilczek und einer aus dem 14.—15. Jahrhunderte

[1]) Nasiri-Khosrau, der im 11. Jahrhundert in Ägypten weilte, erwähnt bei der Beschreibung des Zeltes des ägyptischen Sultans nur Sitzteppiche aus offenbar glattem Seidenstoff und Changeantstoff.

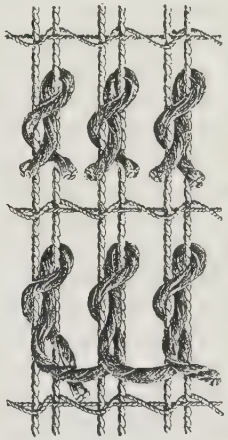
[2]) Vergleiche Dreger, „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei". Wien, 1904. S. 164, wo auch die Arbeiten Karabaceks angeführt sind.

bei Herrn Doktor Albert Figdor in Wien nachgewiesen worden ist[1]) sich wahrscheinlich aber noch an einzelnen anderen Beispielen nachweisen lassen wird.[2])

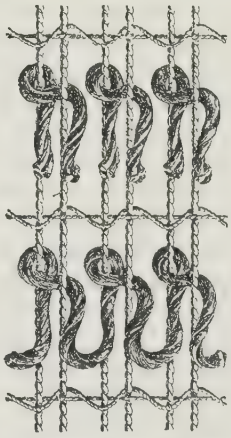
Wenn man die angeführten Techniken klarer beobachtet, so wird man wohl zur Ueberzeugung gelangen, daß es das nächstliegende sein mußte, jeden einzelnen Kettenfaden zu umwickeln, so daß wir in dieser Art wohl die älteste Knüpfart zu erkennen haben. Es ist nun bezeichnend, daß wir diese Art aber nur aus älteren europäischen Beispielen kennen, zu denen möglicherweise noch volkstümliche treten, jedoch nicht aus höher entwickelten, orientalischen, Arbeiten. Wir dürfen also vielleicht annehmen, daß wir in diesen europäischen Erzeugnissen die



a) Knüpfungsschema eines europäischen Knüpfteppichs aus dem 13. Jahrhundert. Eigentum des Grafen Wilczek in Wien. Nach Al. Riegl: „Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202"



b) Knüpfungsschema des sogen. kleinasiatischen Knotens (Smyrnaknotens). Unten bei fortlaufender gleicher Farbe vor dem Zerschneiden. Nach: „Orientalische Teppiche . . . herausgegeben vom k. k. Handelsmuseum".



c) Knüpfungsschema des sogen. persischen Knotens. Unten bei fortlaufender gleicher Farbe vor dem Zerschneiden. Nach: „Orientalische Teppiche . . . herausgegeben vom k. k. Handelsmuseum".

Ueberreste, sozusagen, die Randlinie, einer weit verbreiteten Teppichart, der ältesten Knüpfarbeit, zu erkennen haben. In den eigentlichen Teppichländern hat sich über diese Teppichschicht, die bis nach Europa reichte, eine zweite gebreitet und dann eine dritte noch höher entwickelte, jede höher entwickelte immer enger begrenzt. Die höchste ist die sogenannte persische Knüpfung; ziemlich kompliziert, hat sie sich wohl aus künstlerischen Forderungen, entwickelt, da sie den Glanz des Materials am besten zeigt. Wenigstens erscheint es uns wahrscheinlicher, daß die sogenannte Smyrna- und die persische Knüpfung nicht zwei selbständige Entstehungszentren hatten, sondern daß sich die Schichten übereinander breiteten, fast wie die Ausbrüche eines Vulkanes, wo auch die ältesten Schichten, soweit

[1]) Alois Riegl, „Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202" (Berlin 1895). Figur 13 und 16.

[2]) Einige skandinavische Arbeiten sehen nach Abbildungen so aus, als wären sie in dieser Art geknüpft.

sie überhaupt hervortreten, am äußersten Rande zu finden sind.[1]) Natürlich kann in der Entwicklung manchmal auch eine kleine Verschiebung eingetreten sein; so mag der persische Knoten vielleicht hie und da vor dem simpleren „Smyrnaknoten" wieder gewichen sein. Aber im ganzen scheint es wichtig, sich klar zu machen, daß es im Mittelalter nicht nur offenbar auch in Europa eine Teppichindustrie gegeben hat, worauf schon Riegl hingewiesen hat, sondern daß eines der erhaltenen europäischen Beispiele (beim Grafen Wilczek), ein Stück mit ausgesprochen europäischer Zeichnung und Inschrift, anscheinend älter ist als jeder orientalische Teppich, den wir heute kennen. Auf den Gedanken, daß die Knüpftechnik gerade in Europa entstanden sein sollte, wird aber wohl niemand kommen, der die mittelalterliche Entwicklung kennt. Man wird aber auch nicht sagen dürfen, daß hier primitivere europäische Nachahmungen orientalischer Knüpfungen vorliegen; das könnten wir nur behaupten, wenn wir nachweisen könnten, daß es diese einfachere Technik im Orient nie gegeben hat. Da fehlen uns einstweilen allerdings alle Untersuchungen; gerade deshalb weisen wir aber besonders darauf, weil sich so eben zeigt, wie sehr wir noch im Dunkeln tappen. Von vornherein ist es jedenfalls wahrscheinlich, daß die offenbar einfachste Art auch die älteste ist und daß sie daher auch im Oriente vorhanden war und hier nur durch eine höhere Entwicklung verdrängt worden ist, und sich bei näherer Erforschung des Orientes vielleicht auch in einzelnen Beispielen noch wieder findet. Es ist übrigens bemerkenswert, daß die eben erwähnte älteste der erhaltenen europäischen Arbeiten (aus dem 13. Jahrhundert) so nahe an die vermutliche Entstehungszeit der Knüpftechnik überhaupt heranreicht.

Der große Impuls der Weiterentwicklung reichte dann bis Marokko und Spanien, wobei das zwischenliegende Aegypten wohl wegen der ungeeigneten natürlichen und volkswirtschaftlichen Vorbedingungen anscheinend weniger berührt wurde und auf den Import (aus Kleinasien usw.) angewiesen blieb. Marokko und Spanien wurde aber zu einer Zeit von der Flutwelle berührt, da die islamitische Kunst hauptsächlich geometrische Formen liebte. Die Nachwirkungen der späten Antike mit ihren figürlich geschmückten Quadraten und Runden, die sich wie in den Stoffen in den Tapisserien fanden und so bis an die äußersten Grenzen unseres Kulturgebietes gelangten, waren damals ja großenteils schon überwunden. Die westlichen Länder des Islams lösten sich dann im späteren Mittelalter aber immer mehr von den östlichen und nahmen so auch an der naturalistischen Weiterentwicklung des östlichen Teppiches nicht mehr teil, sondern bildeten die ersten Anregungen in einer Art Inzucht immer steriler weiter, bis sie in Spanien eine neue Verbindung mit Renaissanceformen einging.

Gerade in der naturalistischen Entwicklung zeigt sich aber deutlich das Schichtungssystem. Seit der Mongolenzeit entwickelt sich in Persien, besonders unter chinesischen Einflüssen, immer klarer die „neupersische" naturalistische Kunst, die von dem Stammlande sich wieder nach den Seiten verbreitete. Ein

[1]) Manchmal kann wohl auch eine neue Schicht weithin alles ältere bedecken, wie etwa die spätantike Kulturschicht, und es kann dort, wo das Unterliegende sehr hoch ragt, das neue auch wieder abgewaschen werden und das Untere wieder vereinzelt hervortreten.

kleines Nebenzentrum, in das gleichfalls direkte chinesische Einflüsse (zur Seldschukenzeit) gekommen sein mögen, war die Gegend von Konia in Kleinasien. Die chinesisch-naturalistischen Einflüsse reichten aber nicht bis an die Grenzgebiete der vorderasiatischen Kultursphären; die Nomaden nördlich in und um Persien und Südpersien empfingen sie gar nicht oder wenigstens nur sehr indirekt und abgeschwächt. Einen Teil Turkestans können wir hier außer acht lassen, da er direkt mit China zusammenhängt. Dagegen bildet sich im späteren 16. Jahrhundert in Südpersien und Indien ein ausgesprochenes Gebiet eines selbständigen Naturalismus, der insbesondere in der Mogulzeit das Höchste erreicht. Im Gegensatze dazu schwächen sich in Kleinasien alle persischen sowie mittelbar und unmittelbar chinesischen Einflüsse zu strengerem Stilismus ab.

Wir müssen uns jedenfalls hüten, die Kunst der Knüpfteppiche sozusagen als eine ganz isolierte Kunst für sich aus dem Nichts beginnen zu lassen; die häufige Frage, ob die geometrischen oder die Pflanzenformen oder die Schriftzüge im Teppiche die älteren Formen sind, ist selbst dann falsch gestellt, wenn wir wissen, wann der Knüpfteppich überhaupt begonnen hat. Stilistisch begann der Knüpfteppich natürlich dort, wo eben der Tapisserieteppich und die ganze Textilkunst stand, und entwickelte sich stets dieser parallel weiter. In Wirklichkeit sind natürlich auch immer verschiedene Richtungen nebeneinander gelaufen, besonders wenn wir die verschiedenen Orte der Erzeugung in Betracht ziehen.[1]) Selbst in den 7 bis 8 Jahrhunderten, seitdem es Knüpfteppiche gibt, ist der Naturalismus nicht immer gleichmäßig vorgeschritten; geometrische Formen wurden naturalistisch und wieder geometrisch oder schriftartig und neuerdings naturalistisch, so daß die Frage so allgemein gestellt, wie man manchmal hört, überhaupt gegenstandslos ist. Man kommt auf sie überhaupt nur, wenn man die Entwicklung der Teppiche von der übrigen Kunstentwicklung isoliert.

Wir wollten hier aber nur einige Punkte kennzeichnen, auf die es bei einer Geschichte der Teppichkunst besonders ankommt und zeigen, daß man bei der Erforschung (hier wie auf anderen Gebieten der Kunst — und Kulturforschung) nicht nur von den Zentren aus, sondern auch von den Randgebieten her vorgehen müsse, da man in ihnen oft Aelteres vorfinden kann als in den Zentren selbst, und daß man andererseits das in den Grenzgebieten zufällig Erhaltene, wenn es auch älter ist, als das zufällig in den Zentren Bewahrte oder dort Bekannte, auch wieder nicht als Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung ansehen dürfe. Weil turkmenische Teppiche ältere Muster und auch ältere Macharten zeigen, als andere vorderasiatische, brauchen die Turkomenen noch nicht die Erfinder der Knüpfteppiche überhaupt zu sein. Es wäre, beiläufig bemerkt, übrigens möglich, daß die ganzen Knüpfarbeiten ursprünglich volkstümliche Nachahmungen geschnittener Samte sind und dann erst zu einem Edelprodukte ausgestaltet wurden. Es wäre möglich, es ist aber nicht nötig, dies anzunehmen.

Wir müssen aber jedenfalls auch im Kunstgewerbe möglichst die

[1]) In dem Versuche einer Lokalisierung der Teppiche besteht wohl das Hauptverdienst Martins, während er in der Datierung oft anscheinend um Jahrhunderte fehlgreift; meist setzt er die Arbeiten viel zu früh an. Vielfach fehlt ihm eben die Kenntnis der übrigen Textilkunst.

natürlichen Vorbedingungen der Entwicklung studieren. Und wir glauben, daß nur ein Zusammenarbeiten von beiden Seiten her, vom Zentrum und von der Außenseite des Entwicklungsgebietes, zur wirklichen Erkenntnis führen wird. Wir müssen den abliegenden und isolierten Kunstgebieten viel mehr Bedeutung beilegen, als es bisher im allgemeinen geschehen ist; wir müssen von ihnen auf die Hauptgebiete zurückschließen lernen. Das gilt vom Teppiche wie von anderen Werken der Kunst und des Kunstgewerbes.

GLASGEMÄLDE HANS HOLBEINS DES ÄLTEREN

VON PIUS DIRR

Der Pfarrhof von St. Ulrich in Augsburg birgt eine kleine, wohlgepflegte kulturhistorische Sammlung. Ihr Inhalt steht größtenteils in Beziehung zur Geschichte der Ulrichskirche und des ehemaligen Reichsstifts von St. Ulrich und Afra. Unter andern Kostbarkeiten sind es insbesondere vier mäßig große gemalte Fensterflügel (0,90 m hoch, 0,45 m breit), die sogleich den Blick auf sich ziehen, wenn man das Gemach betritt. Sie stellen zusammen eine Anbetung der heiligen drei Könige dar.

Leider sind Malereien und Glas mehrfach stark beschädigt. Eben dieser Umstand ist schuld daran, daß die Flügel, die früher das Mittelteil eines Fensters im nördlichen Seitenschiff der St. Ulrichskirche ausmachten, dort abgenommen und in dem kleinen Museum besser verwahrt wurden. Am Kirchenfenster hat man sie durch Nachbildungen ersetzt.

Die Gemälde geben sich deutlich als Werke reifer gotischer Kunst aus dem Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts, also aus der Entstehungszeit der Ulrichskirche, zu erkennen. Dieses Bauwerk, das zwar die Merkmale des Niedergangs der Gotik an sich trägt, aber keineswegs monumentaler Größe und sehr beachtenswerter architektonischer Details entbehrt, ist in den letzten zwei Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts von dem als hervorragenden Techniker bekannten Baumeister Burkart Engelberger vollendet worden, demselben Meister, der durch sein kühnes Eingreifen den Ulmer Münsterturm gerettet hat, als er dem Einsturze nahe schien. Bau und Ausstattung der Ulrichskirche waren die umfänglichste und bedeutendste Kunstangelegenheit Augsburgs im ausgehenden Mittelalter, vergleichbar dem Dombau des vierzehnten Jahrhunderts. Kaiser Maximilian I., den der Konvent von St. Ulrich 1492 in den geistlichen Verband des Klosters aufgenommen hat, bekundete das lebhafteste Interesse am Fortgang der Arbeiten, ebenso wie die reichsstädtische Bürgerschaft, in deren Bürgerrecht das Benediktinerstift unbeschadet seiner Reichsunmittelbarkeit stand. In seinem „Catalogus Abbatum Monasterii S. S. Udalrici et Afrae", der bis zum Jahre 1497 reicht, berichtet der Klosterchronist Frater Wilhelm Wittwer über zahlreiche Einzelheiten des Baues und der künstlerischen Ausstattung. Diese ließ sich besonders der Abt Johannes von Giltlingen und nach ihm sein Nachfolger Konrad Mörlin angelegen sein. Die namhaftesten Augsburger Künstler, wie der Maler Gumpolt Giltlinger, der Goldschmied Georg Seld, die Bildhauer Gregor Erhart

und Adolf Daucher sind mit allerlei Werken daran beteiligt gewesen. Im Juni 1500 war es soweit, daß das Langhaus vom Erzbischof Bertold von Mainz im Beisein des Kaisers und vieler zum Reichstag in Ausgburg versammelter Fürsten und geistlichen Würdenträger mit feierlichem Gepränge eingeweiht werden konnte.

Daß auch die Glasmalerei bei einem Kirchenbau von solcher Bedeutung nicht beiseite gesetzt wurde, versteht sich von selbst. Die Fenster erhielten nach der Zeitsitte Bilderschmuck. Ein Teil davon waren die vier Flügel der erwähnten Dreikönigsanbetung. Es sind aber außerdem noch andere Ueberbleibsel der damals für die Kirche geschaffenen Glasmalereien da. Man braucht nur aufmerksamen Auges die Kirchenfenster abzusuchen, um mitten unter den in altertümlichem Stile gehaltenen modernen Glasgemälden, die in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts angebracht worden sind, alte Flügel von gleicher Größe und ähnlicher Art wie diejenigen des Dreikönigsbildes eingesetzt zu finden. Manche bedurften, um solchermaßen wieder Verwendung finden zu können, mehr oder weniger der Restauration. Andere aber, besser erhaltene, sind lediglich nebensächlicher Ausbesserung und Reinigung unterzogen worden. Die vier Scheiben mit der Anbetung der Könige hat man ganz in ihrem hergebrachten, stellenweise allerdings sehr mitgenommenen Zustande belassen.

Auf den meisten der in Betracht kommenden Fensterflügel sind Standfiguren einzelner Heiliger abgebildet, in Verhältnissen, welche die ganze Glasfläche ausfüllen. So findet man über dem Hauptportale einen Jakobus und eine Barbara, über dem südlichen Ausgang die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, im südlichen Seitenschiff ein Fenster mit einem hl. Georg in eiserner Rüstung, eines mit einem Bischof Ulrich und einem zweiten Jakobus. In einem Fenster des nördlichen Schiffes ist noch die allerdings stark erneute Madonna aus einer Verkündigung übrig geblieben.

Ganz besonders aber fesseln fünf größere Gemälde in der Sakristei, vorab die Standfigur einer prächtigen Madonna mit Kind; in den Fenstern nebenan sind ein Täufer und ein Johannes Evangelist sowie die zwei Halbfiguren eines Benediktus und eines St. Andreas angebracht. Diese Bilder waren früher im Fenster der Abtkapelle über dem Simpertuschore zu einer wohlgefügten Gruppe vereinigt: in der Mitte unter einem hoch hinaufragenden Baldachin die Madonna; die beiden Johannes zu ihren Seiten, etwas tiefer gestellt; in den unteren Ecken die beiden Halbfiguren, alles durch Umrahmung und Architektur des breiten Fensters kräftig zusammengefaßt. Man konnte den Anblick freilich von der Kirche aus nicht genießen, da das Fenster durch das weit vorspringende Gewölbe des Chores verdeckt wurde. Das war denn auch der Grund, warum man 1898 die Gemälde abnahm und in der Sakristei neu einsetzte. Freilich ist dadurch eine der Gesamtwirkung abträgliche Zerreißung der schönen Anordnung zur Notwendigkeit geworden. Bemerkenswert ist der gute Erhaltungszustand dieser Scheiben. Nur etliche ornamentale Partien und der Kopf des Täufers sind erneut worden. Neu hinzu gekommen ist die Konsole am Madonnenfenster.

Dem Umstand, daß Wittwers Catalogus mit dem Jahre 1497 schließt, ist es wohl zuzuschreiben, daß darin nur über diese Gemälde der Abtkapelle

näheres berichtet wird. Die anderen Glasmalereien sind allem Anschein nach erst in die Kirche gekommen, als Wittwer seine Chronik bereits beendet hatte. Ueber das ehemalige Fenster der Abtkapelle aber gibt der Verfasser genauen Aufschluß, abgesehen davon, daß er den Hersteller leider nicht nennt. Darnach hat der kunstsinnige, aber wenig haushälterische Abt Johannes von Giltlingen die Kapelle über Engelbergers Simpertuschor, diesem kecken Virtuosenstück spätgotischer Gewölbekonstruktion, zum privaten Gebrauch der Aebte errichten lassen und sie Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten geweiht. Im Herbst

St. Ursula. Glasgemälde, St. Ulrich-Augsburg.

1496 stand sie fertig. Der Stifter war vorher gestorben. Abt Johannes Mörlin, sein Nachfolger, übernahm den von Gumpolt Giltinger für die Kapelle gemalten Altar, von dem noch Reste vorhanden sind, und das gemalte Fenster und bezahlte die Kosten. Wittwer beschreibt dieses genau so, wie es sich noch 1898 an gleicher Stelle befand. Nur daß die Bildergruppierung ursprünglich durch ein wappengeschmücktes Porträt des Stifters, zu Füßen der Madonna, unten zwischen den beiden Eckfiguren, abgerundet wurde. Dieses Bildnis scheint schon früh beseitigt worden zu sein. Begreiflich, denn der Abt, den es vorstellte, hat dem Konvent von St. Ulrich mit einer beträchtlichen Schuld ein unangenehmes Andenken hinterlassen.

Es steht demnach fest, daß die Gemälde in der Abtkapelle im Jahre 1496 fertig geworden sind. Nicht früher, wahrscheinlich aber bald darnach dürften auch das Dreikönigsbild und die Mehrzahl der andern Fensterflügel eingesetzt worden sein.

An zufälligen Umständen mag es gelegen sein, daß die Kunstforschung von den Glasbildern in der Ulrichskirche noch keine nähere Notiz genommen hat, obwohl sie sehr der Beachtung wert sind. Vergleicht man sie mit den ungefähr gleichzeitigen Malereien des Fensters am nördlichen Seitenschiffe des Augsburger Domes, die man bisher für die einzigen noch erhaltenen nennenswerten Denkmale der spätgotischen Glasmalerei Augsburgs gehalten hat, so ergeben sich bedeutende Unterschiede. Das Domfenster dürfte wohl kaum das Produkt einer Augsburger Werkstätte sein. Denn seine Darstellungen, eine Verkündigung, eine Anbetung des Kindes und eine Krönung Mariens zeigen in ihrer ganzen Anlage, in Zeichnung und Farbe die nächste Verwandtschaft mit den Hans Wild zugeschriebenen Glasgemälden im Ulmer Münster. Sie steigert sich in manchen Einzelheiten bis zu solcher Gleichartigkeit, daß es gerechtfertigt erscheint, den Ursprung des Domfensters nach Ulm zu verlegen.

Die Gemälde in St. Ulrich aber tragen den Stilcharakter der Augsburger Kunst des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts unverkennbar an sich. Sie unterscheiden sich in Technik und Farbenauswahl, aber auch in der Darstellungsweise und Zeichnung auffällig von denen des Domfensters. Es sei nur auf einige Hauptpunkte hingewiesen. Am Domfenster sind satte und dunkle Farben in ziemlich engem Nebeneinander vorherrschend; wie auch für das Fleisch kräftige Töne da sind. Bei den Bildern von St. Ulrich ist das Kolorit lichter, einfacher und in breiteren Flächen gehalten. Auf ihnen sind Zeichnung und Modellierung durch Schwarzlot sorgfältiger und mit mehr Kunst zur Geltung gebracht als bei den Dombildern. Dem Grauweiß ist eben darum breiterer Spielraum gegeben; es tritt meist auch an Stelle der Fleischfarbe auf.

Die Gemälde des Domfensters sind nach Art der Tafelmalerei perspektivisch im Raume komponiert. Das einzige in St. Ulrich noch vorhandene szenische Bild, die Anbetung der Könige, ist, als Komposition im Ganzen besehen, völlig raumlos erfunden. Die Figuren reihen sich, jede auf einem besonderen Fensterflügel, in einer vordersten Schicht nebeneinander. Von einer Ausgestaltung der örtlichen Situation ist keine Rede. Sie wird ohne jede Tiefenentwicklung lediglich angedeutet durch einige Bänke, auf denen Gegenstände niedergelegt sind und durch einen Blumenstock, der vor dem knienden alten König steht. Ein Grund in tiefem Blau mit stilisiertem Wolkendamast schließt in gleichmäßiger Fläche das Bild nach rückwärts ab. Die durch architektonische Umrahmungen und durch die ehemalige Fensterteilung voneinander getrennten Figuren sind reliefartig aus dieser Rückfläche herausgearbeitet.

Es ist also die ganze Bildanlage sichtlich auf den dekorativen Zweck der Glasmalerei eingerichtet. Der Aufgabe, den Kirchenraum für das Auge auch wirklich abzuschließen, ist auch im szenischen Bild durchaus Rechnung getragen. Solche Absichten lagen dem Maler des Domfensters allerdings ferne; seine Bilder

gewähren tiefe Sicht in die ganz nach Art der damaligen Tafelmalerei dargestellten und ausgestatteten Oertlichkeiten, in denen sich die Vorgänge abspielen. Er verfährt nach rein malerischen Gesichtspunkten.

Man begreift, daß der Meister von St. Ulrich im Gegensatz zu dem im Dome sich lieber mit einzelnen statuarischen Gestalten befaßt als mit erzählenden Schilderungen. Damit ließ sich sicherer eine raumabschließende dekorative Wirkung verbinden. Auch war so größere Freiheit gegeben, diese Wirkung durch Ornamentik und Bildarchitektur noch zu erhöhen. Solche Zier ist denn auch auf den Scheiben von St. Ulrich mehrfach verwendet. Man sieht also, der Meister dieser Werke ging eigene Wege, die von der üblichen Kunstweise der spätgotischen Glasmalerei, wie sie im Domfenster sich zeigt, in manchem abweichen.

St. Benediktus, aus dem Fenster der Abtkapelle St. Ulrich-Augsburg.

Angesichts der noch näher zu besprechenden hohen Qualitäten vornehmlich des Dreikönigsbildes und der Madonna in der Sakristei, war es geboten, der Frage auf den Grund zu gehen, wer als Schöpfer dieser Bilder anzusehen ist. Die Scheiben tragen keinerlei Signierung. Trotzdem schien es mir ausgeschlossen, irgend einen namenlosen Glasmaler als den Autor gelten zu lassen. Davon, daß ein bedeutender Vertreter dieses Kunstzweiges in Augsburg zur fraglichen Zeit existierte, weiß die Augsburger Kunstgeschichte nichts und auch die Handwerksbücher des Malerhandwerks, mit dem die Glaser in einer Zunft waren, gewähren in diesem Punkte keinen Aufschluß.

Nun gab aber die figürliche und ornamentale Zeichnung und die Typik in der Anbetung und bei den Bildern der Abtkapelle doch deutlich die Richtung an, in der die Lösung zu suchen war. Sie führte geradewegs auf die Spuren Hans Holbeins des Aelteren. In Augsburg wirkte um 1496 kein anderer Tafelmaler, der Gestalten von so prächtigem Wurf und von der typischen Art geschaffen haben konnte, wie es der Mohrenkönig der Anbetung ist, dessen Verwandtschaft

mit dem Mohren auf dem Dreikönigsbilde des Holbeinschen Kaisheimer Altares von 1502 in die Augen fällt. Ornamentale und Architekturbildungen von dem besondern Schlag, wie sie an den Gemälden in der Sakristei zu sehen sind, wiesen ebenso mit sprechender Deutlichkeit auf Holbein hin. Dazu kam die Erwägung, daß er für die Ulrichskirche sicherlich gleich den andern bedeutenden Augsburger Meistern Aufträge erhalten hat. War er doch, wie seine vielen Porträtzeichnungen von Mönchen von St. Ulrich erweisen, im Benediktinerstift zweifellos ein häufiger und gern gesehener Gast. Daß Wittwers Chronik Holbein nicht mit Namen aufführt, ist wohl daraus zu erklären, daß die Glasbilder in ihrer Mehrzahl erst nach Abschluß der Chronikaufzeichnungen fertiggestellt wurden. Weiter kam in Betracht, daß auf Holbein erwiesenermassen auch andere Glasmalereien zurückzuführen sind, wie die beiden großen Fenstergemälde im Mortuarium des Eichstätter Domes.

Leider gab es keine Möglichkeit eines urkundlichen Beleges. Denn die Suche nach den Pfarrzechpflegbüchern und Rechnungen von St. Ulrich und nach ähnlichen schriftlichen Zeugnissen, aus denen allenfalls Holbeins Autorschaft zu ermitteln war, blieb ergebnislos. Dagegen liessen sich unter den noch nicht veröffentlichten Handzeichnungen Holbeins in der Basler öffentlichen Kunstsammlung fünf lavierte Federzeichnungen als Entwürfe zu der Anbetung der Könige nachweisen[1]).

Diese hat allerdings nur mehr vier Figuren, welche aber vollkommen den Entwürfen entsprechen. Der zweite knieende König der Handzeichnung fehlt am Gemälde. Ob er überhaupt jemals da war, ist fraglich. Denn die vier Flügel füllten das Kirchenfenster, in dem sie früher angebracht waren, der ganzen Breite nach aus. Ein fünfter hatte dort keinen Platz.

Durch die Handzeichnungen war jedenfalls erwiesen, daß Holbein der Erfinder des Dreikönigsbildes gewesen ist. Wie steht es aber mit der Ausführung des Gemäldes? Hat er selbst auf Glas gemalt? Oder hat ein nachbildender Glasmaler seine Entwürfe ausgeführt?

Leider sind Vergleiche wegen der Schäden der Scheiben nicht mehr in vollem Umfange anzustellen. Aber Zeichnung und Farbe sind doch noch in solchem Maße erhalten, daß die Hand Holbeins unzweifelhaft daraus zu erkennen ist. Von vornherein ist zu beachten, daß das Gemälde stofflich und künstlerisch weit über das hinausgeht, was die Entwürfe bieten. Jede der vier Figuren erscheint am Gemälde unter einer echt Holbeinschen Architektur, die von kräftigen Säulen getragen wird und die trotz des gotischen Grundcharakters den Rundbogen anwendet, scharfe spitze Begegnungen aber meidet, gerade wie es auf Tafelgemälden des Meisters der Fall ist. Von dieser Architektur wie von anderem Beiwerk ist auf den Vorlagen keine Spur zu sehen. Sie geben nur die Figuren in der gewollten Körperstellung. Es blieb ganz der Phantasie des Malers vorbehalten, den dekorativen Rahmen zu erfinden und die Figuren darein

[1]) Hierüber habe ich kurz berichtet im „Sammler“ (Beilage zur Augsburger Abendzeitung) 1908, Nr. 115.

zu setzen. Es blieb seinem Geschmack überlassen, Farbe und Musterung des Grundes zu bestimmen und die Gestalten darauf entsprechend zur Geltung zu bringen. Man wird gestehen müssen, daß diese von den Entwürfen nicht vorbereiteten, keineswegs einfachen Aufgaben am Gemälde meisterhaft gelöst sind. Der dunkelblaue Grund mit dem originellen Wolkendamast verrät ebenso Holbeins Art wie die reliefartige Herausmodellierung der Gestalten aus der blauen Rückfläche. Man kennt diese Weise, die alle Möglichkeiten räumlicher Komposition außer Acht läßt und von der Oertlichkeit nur einige unumgängliche Merkmale gibt, zur Genüge aus den Tafelgemälden, die er in den letzten Jahren des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts geschaffen hat. Die gleichförmig blaue Grundfläche ohne jegliche Raumdarstellung, mit derselben nach vorne rundenden Modellierung der Figuren haben auch die Marienbasilika und das Vetterepitaph in der

St. Andreas, aus dem Fenster der Abtkapelle St. Ulrich-Augsburg.

Augsburger Galerie und die Tafeln der Donaueschinger Passion aus dem Jahre 1499. Es ist naheliegend anzunehmen, daß sie in dieser Anlage durch Holbeins Tätigkeit als Glasmaler stark beeinflußt worden sind.

An den Skizzen fällt die etwas derbe Manier auf. Die Entwürfe sollten eben nicht nur die Zeichnung angeben, sondern auch womöglich Richtlinien und Flächeneinteilung für den Glasschnitt hervortreten lassen.

In der Malerei sind die dadurch bedingten allzugroßen Härten und Schärfen beseitigt oder gemildert. Statt der steifen, hölzernen Gewandfalten, um nur auf ein besonders deutliches Anzeichen zu verweisen, kehren hier solche in wesentlich weicheren Zügen wieder. Auf dem Gemälde macht sich eben durchgehends die ausgleichende und ausgestaltende Hand des Künstlers bemerkbar, welche die in den Skizzen im Rohen festgelegten Linien und Formen erst sorgfältig durchgebildet und vollendet hat. Man vergleiche nur die noch sehr gut erhaltene Zeichnung des eigenartig um Schulter und Körper geworfenen Uebergewandes des Mohrenkönigs mit der Vorlage. Der Unterschied ist augenfällig.

Nicht minder tritt dieses Verhältnis an den Köpfen und Gesichtern in Erscheinung, die erst auf dem Glase vollends klar modelliert worden sind. Der Kopf des Mohrenkönigs ist auf dem Glase in Profil und Einzelformen noch so gut erkenntlich, daß die weit höhere Vollendung auf dem Gemälde gegenüber der Skizze ohne weiteres zu konstatieren ist. Von dem sorgfältig geformten Ohr zumal ist in dieser kaum eine grobe Andeutung vorhanden. Aehnliches lassen die noch sichtbaren Reste der Köpfe des knienden Königs und des Nährvaters Joseph ersehen. Das Antlitz der Madonna ist leider gänzlich zerstört; dagegen schimmern Kopf und Körper des Jesuskindes, das sie mit übereinandergelegten Händen auf dem Schoße hält, in der Zeichnung noch sichtbar hervor, wenn auch der Schwarzlotauftrag geschwunden ist. Auch da ist wahrzunehmen, daß der wohlgebildete Körper und das lebendige Gesichtchen des Kindes den Entwurf weit übertrafen. Der Spitzhut des Mohrenkönigs mit dem Kronreif und der noch erhaltene obere Teil des goldenen Gefäßes, das er trägt, geben ein Beispiel dafür, wie auch nichtfigürliche, insbesondere ornamentale Details erst in der Farbe feste Formen bekommen haben.

Daß ein nachbildender Glasmaler die Vorlagen in dieser umfänglichen Weise und so ganz im Geiste Holbeinscher Kunst erweitert und ausgestaltet hat, ist nicht denkbar. Dazu gehörte schon das schöpferische Ingenium und die kunstfertige Hand des Meisters selbst. Dazu gehörten vor allem auch seine hervorragenden zeichnerischen Fähigkeiten, die sich auf dem Glase voll entfalten konnten. Er wendet in ausgedehntem Maße eine hiefür besonders geeignete Schwarzlottechnik an. Den Spitzpinsel handhabt er wie einen Zeichenstift, um sowohl auf weißgrau überzogenen Scheiben als auf farbigem Ueberfangglas, aber auch auf Schmelzfarben und Silbergelb mittelst Schwarzlot Linien und Schraffuren ganz von der Art hervorzubringen, wie sie aus seinen vielen Zeichenblättern bekannt ist. Die Strichführung ist die gleiche, selbst kleine Eigenheiten, wie zum Beispiel die Häkchen am Auslauf der Linien treten getreulich auf. Man kann das am besten sehen auf den mit Vorliebe verwendeten weißen Scheiben, auf denen er mit Schwarzlot und durch gleichzeitiges Radieren aus dem Schwarzlotüberzug wundervolle Konturen und eine lebensvolle plastische Modellierung erreicht. Diese Glasmaltechnik bedingte, daß der Künstler die Hauptpartien freihändig ausführte, wie bei einem Oelgemälde, ohne ängstliche Anwendung von Kartons oder ähnlichen Hilfsmitteln. Wer anders sollte das so meisterlich verstanden haben, als Holbein selbst?

Mit Komposition und Zeichnung stimmt die Farbengebung prächtig zusammen. Holbeins Sinn für dekorative Gesamtwirkung, der auch auf seinen Tafelgemälden zutage tritt, kam ihm in der Glasmalerei besonders gut zustatten. Denn hier galt es durch einfache Gegensätze kräftige koloristische Wirkungen zu erzielen. Klare leuchtende Töne in breitem Auftrag, wie Holbein sie liebte, waren hier ganz am Platze. Der Gesamteindruck des Dreikönigsbildes ist denn auch ein vorwiegend lichter gewesen. Aus dem Dunkelblau des Grundes heben sich die helleren Farbenflächen in gewählter Zusammenstellung mit mächtiger Leuchtkraft heraus: herrliches rotes Ueberfangglas, das am Mantel des knieenden alten Königs

HANS HOLBEIN D. Ä. HANDZEICHNUNGEN, ANBETUNG DER KÖNIGE
BASEL, ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG

HANS HOLBEIN D. Ä. ANBETUNG DER KÖNIGE. GLASGEMÄLDE, ST. ULRICH-AUGSBURG

HANS HOLBEIN D. Ä. HANDZEICHNUNGEN, ANBETUNG DER KÖNIGE
BASEL, ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG

HANS HOLBEIN D. Ä. ANBETUNG DER KÖNIGE. GLASGEMÄLDE, ST. ULRICH-AUGSBURG

am breitesten auftritt, aber auch sonst in kleineren Partien eine Rolle spielt, Grün in mehreren Abstufungen, kräftiges und mattes Blau und Blaugrau bei Gewändern, Silbergelb in verschiedenen Nuancen und in allerlei Verwendungen bei Haaren, Nimben, Geräten und Gefäßen, dazu zwei Arten eigentümlicher mattvioletter Ueberfanggläser, eines von mehr bläulicher Färbung, das andere rötlich schimmernd. Holbein, der diese Farben auf seinen Tafelgemälden meistens mied, gebraucht sie hier, wo sie im durchleuchteten Glase ihre Stumpfheit nicht mehr haben, mit Vorliebe.

Zwischen den farbigen Scheiben ist dem farblosen Glase, auf dem sich mit Schwarzlot so vorteilhafte zeichnerische Effekte erzielen ließen, ein breiter Raum gegönnt. Die weißen Uebergewänder der Madonna und des Mohrenkönigs, der Körper des Jesuskindes, die Gesichter werden so behandelt. Man sieht, die Farbenskala ist nicht sehr weit. Aber sie genügte Holbein, um seine Bilder in festlicher Pracht erstrahlen zu lassen, wie sie aus den besser erhaltenen Teilen noch hervorleuchtet.

Zeichnung und Farbe sind also durch seine eigene Hand zu einheitlicher Wirkung vereinigt. Das Dreikönigsbild steht denn auch auf der Höhe gleichzeitiger Holbeinscher Tafelgemälde. Die Typen gehören in eine Reihe mit denjenigen der gegen Ausgang und um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts entstandenen Tafelbilder. Noch ist die auf einer Steinbank sitzende Madonna etwas altertümlich befangen, von unbelebter Haltung und ohne individuellen Gesichtsausdruck, wie die Skizze erkennen läßt. Auch der knieende König und der hl. Joseph folgen herkömmlichen Typen. Wenn sie auch einigermaßen Holbeinsches Gepräge zur Schau tragen, so kommt in diesen Köpfen doch wenig seelischer Gehalt zum Ausdruck. Es genügte Holbein offenbar, den Vorgang der Anbetung äusserlich zu verdeutlichen. Lebendiger mutet das Jesuskind an. Gesicht und Körper sind gut aufgefaßt und durchgebildet, ähnlich wie bei dem Jesusknaben auf der Anbetung des Kaisheimer Altars von 1502.

Das Meisterstück des Glasgemäldes ist der noch am besten erhaltene Mohrenkönig auf dem Flügel zur Linken der Madonna. Wie aus einem Guß ist die hochgewachsene Jünglingsgestalt, von ungewöhnlicher Freiheit in Haltung und Bewegung, eigenartig in der Bekleidung, die die kräftigen, harmonischen Körperformen voll hervortreten läßt. Zügigen, festen Schrittes bewegt sich der Mohr, mit beiden Händen ein großes wohlgeformtes Gefäß tragend, nach rechts auf den Thron der Madonna zu, etwas in die Bildfläche hinein gewendet. Der Kopf, dessen Kraushaar ein nach rückwärts überhängender Spitzhut mit Kronreif bedeckt, ist leicht dem Beschauer zugekehrt, so daß das merkwürdige Profil in ausdrucksvollen Linien sichtbar wird. Nicht sehr häufig hat Holbein eine Figur mit so trefflicher Behandlung des bewegten Körpers gebildet. Der Mohrenkönig des Kaisheimer Altars von 1502 wenigstens bleibt trotz äußerer Aehnlichkeit entschieden hinter dem des früheren Glasbildes zurück. Er ist lange nicht mehr die frische, lebensvolle Gestalt. Unschön und hart, fast wie eine Karikatur erscheint da das Antlitz, ohne kräftige Rundung sind Gliedmaßen und Körper, steifer Haltung und Gang, konventioneller die äussere Umhüllung.

Faßt man die angeführten Tatsachen und Umstände zusammen, so wird man das Dreikönigsbild zu St. Ulrich als eigenhändige Arbeit Holbeins gelten lassen. Der Meister ist selber Glasmaler gewesen. Die Frage nach dem Urheber der übrigen Glasgemälde von St. Ulrich ist mit dieser Feststellung in ein Stadium gerückt, in dem eine zuversichtlichere Beantwortung auch ohne spezielle Zeugnisse möglich ist.

Es sollen hier nur die Gemälde in der Sakristei, also diejenigen des ehemaligen Fensters der Abtkapelle, sowie eine heilige Ursula mit Votivkind im Pfarrhofmuseum näher in Betracht gezogen werden. Die schwer zugänglichen Flügel in den Kirchenfenstern bedürfen erst noch genauerer Untersuchung.

Die fünf Bilder aus der Abtkapelle sind ungleiche Arbeiten. Ein hochwertiges Werk ist die Madonna. Wie eine Plastik präsentiert sich die Figur in einer dreiseitigen Nische, die von einer hoch hinaufstrebenden gotischen Spitzbogenarchitektur mit Pfeilern und Kirchenfenstern überdacht wird. Rotes Ueberfangglas von starker Leuchtkraft bildet hier die mit einem subtil gearbeiteten Damast gemusterte Rückfläche Mit ihr kontrastiert das Silbergelb des Nimbus, aus dem sich die eigenartig ornamentierte Sternenkrone in ihrer dunkleren Goldfärbung bestimmt heraushebt, sowie das Weiß des Mantels, der reich gefaltet über Schultern und Arme herunterfällt. Auf der rechten Seite ist sein unterer Flügel durch den Arm der Madonna hochgenommen, so dass hier das Dunkelblau des Untergewandes zum Vorschein kommt. Dieses öffnet sich oberhalb der Brust in einem wagrechten Ausschnitt, der den feinen Ansatz und die schlanke Form des Halses sehen läßt, während das goldblonde Haar in langen Wellen den Nacken bedeckt. Die Madonna trägt das Kind auf dem rechten Arm, die rechte Hand hält die Beinchen von unten gefaßt, die linke stützt leicht den Körper des Knaben, der sich mit lebhafter Geste an die Brust und das ihm zugewandte anmutige Gesicht der Mutter schmiegt.

Aus dem ganzen Bild spricht eine weihevolle Würde und zugleich eine tiefe innige Auffassung des Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn. Dieses ist hier ähnlich herzlich und zart vorgestellt, wie bei der bekannten kleinen Madonna Holbeins im Germanischen Museum, mag auch das liebliche Gesicht der Jungfrau selbst ohne bewegteren seelischen Ausdruck bleiben.

Der Madonnentypus kann seine nahe Verwandtschaft mit den Marienbildern Holbeins aus seiner frühen Schaffensperiode nicht verleugnen. Noch mehr und stärkere Vergleichspunkte bietet das Kind, dessen Köpfchen demjenigen des Jesusknaben auf dem Dreikönigsbilde gleicht. Entscheidend ist vollends, daß der zeichnerische und farbige Charakter ganz mit demjenigen des Dreikönigsbildes übereinstimmt. Dieselbe wohltuende Klarheit der Konturen, dieselbe sichere Linienführung und Linienschönheit, dieselbe Modellierung, die reliefartig aus dem Grunde heraus nach vorne rundet, zeichnet auch das Madonnenbild aus. Diese Vorzüge sind durch die gleiche Technik erreicht, durch dieselbe Verbindung von Schwarzlotzeichnung und Radierung, wie sie oben gekennzeichnet wurde. Selbst kleine charakteristische Eigenheiten in der Zeichnung fehlen nicht.

Wie sehr der Künstler Technik und Form beherrscht, das zeigt am besten

FENSTER DER ABTKAPELLE BIS 1898. ST. ULRICH-AUGSBURG

AUS DEM FENSTER DER ABTKAPELLE. ST. ULRICH-AUGSBURG

die Partie, wo die Linien des nackten Knabenkörpers mit denjenigen der Hände, des Kopfes und der Gewänder der Madonna ziemlich kompliziert aufeinander treffen und ineinander gehen. Alles ist hier mit großer Sicherheit und Präzision gemacht, wie man es nur einem Meister zutrauen kann, der als Zeichner ganz auf der Höhe stand. Da hat Holbeins Geist und Hand gewaltet gleichermaßen wie auf den Scheiben der Dreikönigsanbetung.

Ist es somit am Platze, die Hauptfigur des Fensters der Abtkapelle, das allem Anschein nach früher entstand als das Dreikönigsbild, als ein Gemälde von Holbein selbst anzusehen, so wird man für die übrigen Nebenfiguren nur die Mithilfe des Meisters in beschränktem Umfange in Anspruch nehmen können. Diese Arbeiten sind in seiner Werkstätte nach seinen Entwürfen unter seiner Aufsicht und wohl auch mit seiner gelegentlichen Beihilfe gefertigt worden. Die Typen und insbesondere auch die reichen ornamentalen Partien berechtigen ebenso zu diesem Schlusse wie die zeichnerische Technik und die farbige Behandlung, die mit der Art der vorher besprochenen Werke zwar in den Grundlagen und im allgemeinen Charakter zusammenstimmen, ohne aber dieselbe Feinheit und Vollendung aufzuweisen. Man trifft bei den Bildern den blauen Grund wieder wie bei der Anbetung, es kommen die gleichen Farbgläser und Schmelzfarben vor wie dort, es herrscht dieselbe Manier, viel mit Schwarzlotzeichnung zu arbeiten und die Köpfe so auf weißem Glase sorgfältig wiederzugeben. Aber es fehlt der gleichmäßig große Zug, es mangelt die freie und frische Behandlung wie der Meister sie verstand.

Zweifel wären allenfalls möglich, ob Holbein auch zu der Halbfigur des Andreas die Vorlage gezeichnet hat. Denn dieser hat in der steifen Kopfhaltung und in der mißgebildeten Hand mit den überlangen und spitzen Fingern etwas stark Altertümliches an sich, das nicht recht mit der ziemlich vorgeschrittenen Formengebung der andern Bilder zusammenpassen will. Wie ganz anders nimmt sich sein Gegenstück, der heilige Benediktus, aus! An seinem Kopf und an der Ornamentik seines Krummstabes könnte man die Arbeit des Meisters selber vermuten.

Die beiden Johannesfiguren, in den gleichen Verhältnissen gehalten wie die Madonna, entsprechen allgemeinen Typen. Das jugendliche, fast mädchenhafte Haupt des Evangelisten hat Ebenbilder in Holbeinschen Tafelgemälden; die ganze Gestalt, die Art wie der Apostel den Kelch mit der züngelnden Schlange segnet, gemahnt einigermassen an einen Stich Martin Schongauers, dessen Einfluß übrigens bei näherem Zusehen auch an der Madonna zu beobachten ist.

Noch mehr als auf den Scheiben der Anbetung konnte der Farbensinn Holbeins sich bei den größeren Bildern dieser Gruppe bewähren. Um zu ermessen, mit welch ausgeprägtem Verständnis für das dekorative Moment die Farben gewählt und verarbeitet sind, muß man sich die ursprüngliche Anordnung der Gemälde im Fenster der Abtkapelle vergegenwärtigen. In dieser Zusammenstellung erst gewinnen die breiten Farbflächen ihre Bedeutung: die tiefblauen Gründe und die in einfachem Nebeneinander auftretenden, breit verteilten violetten und gelben, roten und grünen Gewandfarben bei den Johannesfiguren, das feurige Rot des

Grundes und das den größeren Teil der Figur einnehmende schimmernde Weiß am Madonnenbild.

In einer Fülle von Licht erstrahlte dieses so zwischen den dunkleren Seitenstücken. Der Eindruck des Erhabenen sollte durch die überragende Stellung der Himmelskönigin und durch den die ganze Höhe des Fensters füllenden Architekturbaldachin noch verstärkt werden. In origineller Weise wurde dabei die Lichtwirkung vermehrt durch die aus weißen Scheiben gebildeten Fenster im Baldachinaufbau. Bei den tiefer stehenden Seitenfiguren schloß lediglich eine üppige aber formenstrenge Ornamentik die Bilder unmittelbar oberhalb den Köpfen ab.

Durch diese Ueberordnung des Mittelbildes und durch die wohlerwogene Farbenverteilung entstand aus den an sich durch keinerlei kompositionelle Momente verbundenen Bildern ein Ganzes, das äußerlich auch durch die Architektur und Rahmung des Kirchenfensters gehalten wurde; ein Ganzes von kräftigem Zusammenklang und von sieghafter Farbenharmonie; ein Ganzes, das in seiner vornehmen, fast monumentalen Klarheit sich bedeutend abhob von der unruhigeren, komplizierteren Weise anderer gleichzeitiger Kirchenfenstermalereien, wie zum Beispiel des erwähnten Domfensters.

Um nun schließlich noch auf einen weiteren im Pfarrhofmuseum verwahrten Flügel mit einer heiligen Ursula nebst Votivkind zu kommen, so dokumentiert dieser durch seine äußere Beschaffenheit, durch seine Technik und durch die Eigenschaften seiner Zeichnung und Malerei seine Zugehörigkeit zum Holbeinschen Glasgemäldezyklus. Der gleiche blaue Grund mit einem Damast, wie der auf den Johannesbildern, die gleichen Farbengläser, insbesondere das seltsame ins Bläuliche spielende Violett, das hier am Gewand der Heiligen einen breiten Raum einnimmt, wie beim Mantel des Täufers, die gleichen grünen und blaßblauen Farben sind vorhanden. Die übereinstimmende Technik in Zeichnung und Schwarzlotmanier ist an den Köpfen, die gut erhalten sind, zu erweisen. Es sind Holbeinsche Geschöpfe, St. Ursula sowohl als auch die kniende Stifterin. Das schöne Oval der Heiligen mit den regelmäßigen Gesichtszügen läßt tiefere Beseelung vermissen, während das feine kindliche Gesichtchen des knienden Schützlings mehr Empfindung spiegelt. Das Haupt der Ursula bedeckt eine ebenso einfache als merkwürdig geformte Krone, unter der das goldene Haar in dichten Flechten hervorquillt und lang über Nacken und Schulter herabfällt. Die ganze Gestalt der Heiligen erinnert entschieden an die Dorothea der Marienbasilika von 1499. Man wird das Ursulabild unter die Arbeiten rechnen müssen, bei denen sich die Mitarbeit Holbeins auf den zeichnerischen Entwurf und die Farbenangaben sowie vielleicht auf teilweise Nachhilfe bei der malerischen Ausführung beschränkte.

Als Gesamtergebnis dieser Untersuchung darf festgestellt werden, daß Holbein die Kunst des Glasmalens beherrscht und selbst ausgeübt, sowie eine Glasmalwerkstätte unterhalten hat. Er, der als der Schöpfer der beiden großen Fenster in Eichstätt seit kurzem erkannt ist, hat auch die ehrenvolle Aufgabe gelöst, das neuerbaute Gotteshaus des Augsburger Benediktinerstiftes mit Glasgemälden zu schmücken.

Es ist aber wohl kaum daran zu zweifeln, daß seine Kunst sich auch noch

an anderen Werken bewährt hat. Wenigstens liegt dieser Schluß nahe angesichts der Tatsache, daß Holbein nicht wenige Zeichenblätter von ähnlicher Art hinterlassen hat wie die Skizzen zum Dreikönigsbilde von St. Ulrich; das darf man wohl dahin deuten, daß man es in solchen Blättern mit Entwürfen zu Glasgemälden zu tun hat.

PERUGINOS ‚SANKT BERNHARD' IN DER ALTEN PINAKOTHEK

VON GEORG GRONAU

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts befand sich die Kirche des alten Cisterzienserklosters Santa Maria Maddalena di Cestello, im Borgo Pinti zu Florenz unweit des gleichnamigen Stadttors gelegen, in einem trostlosen Zustand des Verfalls[1]). Die Mönche, vorzüglich Don Antonio Brilli, ein tüchtiger Mann, wandten sich in ihrer Bedrängnis an den frommen Sinn der Florentiner Herren. Ihr Appell war nicht vergeblich; es flossen reichlich Mittel zusammen, um zuerst das Dach der Kirche zu reparieren, und Angehörige der ersten Häuser der Stadt beeilten sich, in der zu neuem Glanz erstehenden Kirche Kapellen zu errichten. Don Antonio begann damals — im Jahre 1479/1480 — ein Buch, das bestimmt war, die Namen aller vorzüglichen Wohltäter des Klosters, namentlich der Gründer der Kapellen, aufzunehmen.[2]) Man findet klangvolle Namen eingetragen: die Bardi, die Tornabuoni, Salviati, Cavalcanti, die Dei, Nasi und andere mehr. In etwa zwanzig Jahren war die Kirche nahezu vollendet; und wer den einschiffigen Raum durchschritt, der sich an beiden Seiten in je sechs Kapellen öffnete, hatte außer prächtigen Glasfenstern und kostbaren Altarbehängen erlesene Werke der Malerei zu bewundern: so von Botticelli die „Verkündigung" (jetzt in den Uffizien), Ghirlandajos „Heimsuchung", Lorenzo di Credis „Madonna mit den Heiligen Julianus und Nikolaus" und Cosimo Rossellis „Madonna, von Magdalena und Bernhard verehrt". Die letztgenannten drei Altarbilder sind in den Wirren der französischen Kriege nach Frankreich entführt worden; sie sind dem Louvre verblieben, weil nach dem Geschmack der damaligen Zeit ihr künstlerischer Wert die Kosten der Rücksendung nicht zu lohnen schien.

Die letzte Kapelle linker Hand vom Eingang — also rechter Hand vom Hochaltar — hatten zwei Brüder aus dem Hause Nasi übernommen. „Am 6. März 1488" (das ist 1489 nach unserer Zeitrechnung), so trug Antonio Brilli

[1]) Die Geschichte der Kirche, namentlich in der uns interessierenden Periode behandelt auf Grund archivalischer Forschung in trefflicher Weise Udalrico Medici, Dell' antica chiesa dei Cisterciensi oggi S. Maria Maddalena dei Pazzi, in: Rivista Europea XXI, 1880, S. 101, 234 u. 380. Auf Grund dieses Aufsatzes behandelte das gleiche Thema P. Franceschini im Nuovo Osservatore Fiorentino 1885/6, S. 92 u. 101. Neuerdings hat C. von Fabriczy die Aufzeichnungen Signorinis publiziert — L'Arte IX, 1906, S. 255 —, ohne die zuvorgenannten Aufsätze zu kennen, und hat seine Ausführungen in L'Arte X, S. 225 teilweise berichtigt.

[2]) Wie alle folgenden Materialien im Florentiner Staatsarchiv, Corporazioni soppresse C XVIII, Nr. 96.

in das genannte Buch ein, „ließen Bernardo und Filippo Nasi eine Kapelle in Cestello einrichten; es war die erste rechter Hand neben dem Hochaltar; mit ihrem Wappen und Grabstätte; sie verausgabten fünfzig Golddukaten, damit Gott für sie gebeten würde, als Wohltäter und adlige Handelsherren“ [1]). Im folgenden Jahr, am 7. Juli, vollzog der Bischof von Vaison, Fra Benedetto Pagagnotti, die Weihung dieser Kapelle, deren Altar dem heiligen Bernhard bestimmt wurde: Schutzheiligen sowohl des Cisterzienserordens, dem die Kirche gehörte, wie des einen der beiden Stifter.

Die Angaben des Don Antonio Brilli hat ein späterer Ordensbruder, Don Ignazio Signorini, ergänzt: „sie ließen“, sagt er von den Nasi, „ein herrliches Gemälde von der Hand Peruginos mit dem Bild des Heiligen malen, das im folgenden Jahr vollendet wurde“ [2]). In der Kirche von Cestello sah und beschrieb das Bild kurz Vasari [3]); und nach ihm erwähnte es an derselben Stelle noch ein anderer Autor des Cinquecento, Rafaello Borghini im „Riposo“. [4])

Bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein bewahrte die Kirche, stets in Händen der Cisterzienser, im wesentlichen unverändert den quattrocentistischen Charakter, den sie zu Zeiten des Don Antonio Brilli, durch seine Initiative und mit Unterstützung der vornehmen Florentiner, erhalten hatte. Einige später hinzugekommene Altarbilder, darunter eines von Puligo und das grosse Martyrium des h. Romolus von Carlo Portegli — beide bis auf den heutigen Tag in der Kirche — taten dem einheitlichen Bild nur geringen Eintrag.

Da begannen im Jahre 1626 für die Mönche sorgenvolle Tage. Auf der Heimreise von Spanien und Frankreich kam Kardinal Francesco Barberini, Nepot Papst Urbans VIII., durch Florenz und stattete bei dieser Gelegenheit seinen zwei Schwestern, die im Kloster Santa Maria degli Angioli bei San Frediano als Nonnen lebten, einen Besuch ab. Der jenseits des Arno gelegene Stadtteil, welcher nach der genannten Kirche den Namen führt, ist bis auf den heutigen Tag ein ärmliches, unerfreuliches Quartier; und das Kloster selbst, ebenso eng als unbequem, da es durch Ankauf von Häusern allmählich entstanden war, schien dem römischen Kirchenfürsten ein ungeeigneter Aufenthaltsort für seine Schwestern. Nach Rom zurückgekehrt, machte er dem Papst davon Mitteilung; und bald erging die Weisung, für die Nonnen, die sämtlich dem besten Adel angehörten, einen besseren Wohnsitz ausfindig zu machen. Man verfiel endlich auf das stattliche, in gesundester Gegend liegende Santa Maria Maddalena di Cestello.

Als die Nachricht von dem geplanten Wechsel zu den Cisterziensern gelangte, gab es große Bestürzung im Kloster. Kein Mittel wurde unversucht gelassen; man sandte den greisen Präses der Kongregation, dann den Abt von Cestello nach Rom; aber der einzige Erfolg war der, daß man den Mönchen günstigere Bedingungen, eine Pfründe und eine namhafte Geldsumme, zugestand. Schweren Herzens mußten sie das Kloster verlassen, das sie seit drei Jahrhunderten

[1]) S. Dok. I.
[2]) S. Dok. II.
[3]) Ed. Milanesi III, S. 584.
[4]) Florenz 1584, S. 363.

bewohnt haben, und am 8. Dezember 1628 hielten die Nonnen in S. Maria Maddalena ihren Einzug[1].

In dem Instrument des Klostertausches, das am 12. Juni 1627 im Quirinalspalast in Rom aufgesetzt wurde[2], nahmen sich beide Teile den Besitz der beweglichen Habe — kirchlicher, wie profaner Gegenstände — ausdrücklich vorbehalten. Ferner setzten die Mönche ausdrücklich fest, dass ihnen ausser Reliquien, Sakristeischränken usw. zwei Bilder verblieben: nämlich der Sankt Bernhard und die Heimsuchung der Maria, d. h. die Altarbilder der Kapellen Nasi und Tornabuoni von Perugino und Ghirlandajo. Indem sie aber so über diesen kostbarsten Schmuck ihrer Kirche verfügten, an dem sie wohl ein durch die Zeit sanktioniertes Anrecht zu haben glaubten, hatten sie die Rechnung ohne die Patrone der Kapellen gemacht. Diese erhoben Einspruch. Man erfährt dies aus einer Eingabe, die offenbar bald danach, wahrscheinlich im Sommer des gleichen Jahres 1627, die Mönche an den Protektor ihres Ordens, den Kardinal Ubaldini, Legaten von Bologna, richteten, er möchte zusammen mit dem Kardinal Barberini auf jene bei den Familien einwirken, dass sie die Erlaubnis zur Uebertragung der beiden Bilder gäben. Die Mönche erklärten sich bereit, die Familienwappen auch in der neuen Kirche wieder anzubringen, sie eventuell mit Inschriften versehen zu lassen[3].

Aber die Wünsche der Cisterzienser, die an dem Sankt Bernhardsbild besonders hingen, weil es ihren Ordensheiligen darstellte, blieben unerfüllt. Weder die Nasi, noch die Tornabuoni gaben nach: die Altarbilder blieben — wie die übrigen Quattrocentobilder — an Ort und Stelle.

Peruginos Bild sollte jedoch nicht für lange Zeit. Unter welchen Umständen und zu welchem genauen Termin es fortkam, darüber fehlt es an Nachrichten; doch läßt sich die Lücke leicht durch eine Konjektur ausfüllen. Als die Nonnen nämlich von Kirche und Kloster Besitz ergriffen, brachten sie als kostbarstes Heiligtum den Leichnam der im Jahr 1607 im Geruch der Heiligkeit verstorbenen Maria Maddalena de' Pazzi mit, die seit kurzem (28. Mai 1626) zu den Ehren des Altars erhoben worden war. Sie setzten ihn in der Kapelle nächst dem Hochaltar welcher später zur Aufnahme der Reliquie bestimmt wurde[4] bei, nämlich der Kapelle Nasi. Der begreifliche Wunsch der Nonnen ging dahin, auf dem Altar über dem Grab das Bild der Heiligen, nach welcher die Kirche von jetzt ab den Namen trug, zu sehen. Sie gaben es bei dem angesehenen Maler Cavaliere Francesco Conrad († 1661) in Auftrag. Das Bild mit Sankt Bernhard hatte für sie kein Interesse; sie machten daher wohl keine Schwierigkeiten, als der Besitzer der Kapelle es aus der Kirche fortnahm und zunächst in seinen Palast überführte.

Das war Francesco di Lorenzo Nasi, der im Borgo von San Jacopo Oltrarno sein Haus hatte. Doch ging die Absicht dieses Mannes nicht dahin, das kostbare Bild etwa für den Schmuck seines Palastes zu behalten; vielmehr gedachte er es in einer anderen Kapelle aufzustellen, die seine Familie schon seit langer Zeit in

[1] Diese Ausführungen beruhen auf der Darstellung Sgrannas C XVIII, Fa 184 114 ff.
[2] C XVIII, Fa. 52/55 f. 35 ff.
[3] S. Dok. III.

PIETRO PERUGINO, VISION DES HL. BERNHARD

MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

der Kirche Santo Spirito besass. Viele Mitglieder des Hauses waren dort beigesetzt; sie hatten das Anrecht, im Ordenskleide von Sant' Agostino durch die Mönche zu Grabe getragen zu werden [1]). Die Kapelle Nasi, della Pietà genannt, war die dreizehnte rechter Hand vom Haupteingang [2]), im Querschiff dem Hochaltar beinahe gegenüber gelegen, zwischen den Kapellen der Nerli und der Capponi. Noch heutigen Tages erblickt, wer seine Augen erhebt, im Fenster der Kapelle das Wappen der Nasi, drei weiße Räder im blauen, durch ein weißes Querband geteilten Feld; und in Stein gehauen findet man es an der Außenwand der Kirche unter den Wappen der Kapellengründer vom Ausgang des Quattrocento.

Francesco Nasi machte am 3. Oktober 1637 sein Testament. Er wünschte in der Familiengruft von Santo Spirito beigesetzt zu werden und setzte 400 Dukaten für die Kapelle aus, „welche zur Herstellung der Kapelle Nasi in Santo Spirito bestimmt sind, in der das Bild des heiligen Bernhard von der Hand des Pietro Perugino aufgestellt werden soll, das früher in Cestello war und sich jetzt in meinem Hause befindet". Ein goldener Rahmen sollte es einfassen und eine Inschrift an den Stifter erinnern [3]).

Zwei Jahre danach starb er (27. Dezember 1639). Erbin war seine Schwester Hortensia, Gattin des Tommaso Capponi. Sie hatte ohne Zweifel die Absicht, den Wunsch ihres verstorbenen Bruders wörtlich zu erfüllen. Zunächst ließ sie das alte Altarbild, das sich in der Kapelle befand, Raffaellinos Grablegung, die man jetzt in der Münchener Pinakothek zu suchen hat, von dort fortnehmen: noch findet man unter den Papieren des Klosters Santo Spirito das Billett an den Vikar, das sie dem Boten mitgab, der es abholte (27. April 1647) [4]). Dann verstrichen wieder ein paar Jahre. Am 24. Juli 1651 aber wurde vom Subprior des Klosters, der den Prior vertrat, dem Kapitel ein Gesuch der Frau Hortensia Capponi vorgelegt, des Inhalts: da ihr Sohn, der Marchese Capponi, den Wunsch habe, das Bild von Pietro Perugino zu behalten, so erböte sie sich, die päpstliche Zustimmung zu beschaffen, eine gute Kopie des Bildes an Stelle des Originals herstellen zu lassen und ausserdem zweihundert Scudi dem Kloster für wohltätige Zwecke zu stiften. In geheimer Abstimmung wurde dieses Angebot akzeptiert [5]). Auch der Großherzog gab in einem Reskript vom 29. Oktober 1654 seine Zustimmung zu diesem Umtausch [6]).

Hortensia Capponi hat diese Bedingungen getreulich eingehalten. Auf dem Altar der Kapelle wurde eine Kopie von Peruginos Bild aufgestellt, von der Hand des Malers Felice Ficherelli, genannt Riposo, eingefaßt von den Heiligen Franciscus und Antonius: eine Kopie, die man entschieden loben muß, hat auch die Zeit

[1]) ASF Conventi soppressi 122 Fa. 37 f. 11.

[2]) Ebendort Fa. 38 f. 45.

[3]) S. Dok. IV.

[4]) Conv. soppr. 122 Fa. 90 f. 404. Auf die Identität der auch von Vasari beschriebenen Tafel Raffaellinos mit dem Münchener Bild (No. 1009, irrig unter dem Namen des Filippino) wies mich H. Horne hin, der über den Meister eine größere Studie vorbereitet.

[5]) S. Dok. V.

[6]) Das Original war nicht auffindbar; doch ist das Reskript in den Papieren von Sto. Spirito Fa. 63 f. 74 erwähnt.

eine dichte Schmutzschicht darüber gebreitet. Und auch die andere Bedingung des Erblassers wurde erfüllt; noch heute erinnert eine rechter Hand in die Mauer gelassene Marmortafel daran, daß Francesco Nasi die Restauration der Kapelle testamentarisch festgesetzt hat.

Also verblieb das Original von Peruginos Hand im Palazzo Capponi. Bald hatte sich die Kunde von seiner Existenz verloren, und so kam es, daß von den älteren Autoren der eine meinte, die Cisterzienser hätten das Bild mit fortgenommen[1]), während der Augenzeuge und Chronist des Klostertausches, Signorini, niederschrieb, die Nasi hätten es dem Kardinal Medici — Carlo, dem großen Bildersammler — zum Geschenk gemacht. Peruginos Bild galt seither als verschollen[2]).

Aus dem Besitz der Nachkommen der Hortensia Capponi hat König Ludwig von Bayern das Werk im Jahre 1829/30 erworben und es der Pinakothek überwiesen, zu deren größten Zierden es gehört.

In der alten Kapelle der Nasi in Santa Maria Maddalena im Borgo Pinti erinnert heute nichts mehr an die Stifter. Selbst das Bild der B. Maria Maddalena dei Pazzi von Curradi, das bald nach 1628 Peruginos Bild von seinem Platz verdrängt hatte, ist verschwunden; an seiner Stelle hängt ein unerfreuliches Altarblatt von Colignon, die B. Bartolommea Bagnesi darstellend; und die Wände sind mit Fresken dekoriert, die Giuseppe Servolini 1807 gemalt hat.

* * *

Was bisher erzählt wurde, betrifft die Schicksale des Bernhardsbildes von Perugino, ist also Anekdotisches zur Kunstgeschichte. Indem aber in allen Teilen schlüssig ausgeführt werden konnte, daß das Münchner Bild kein anderes ist, als jenes, welches die Brüder Bernardo und Filippo Nasi auf den Altar in S. Maria Maddalena di Cestello stifteten, hofften wir, ein für die Chronologie der Werke Peruginos nicht unwesentliches Datum zu gewinnen. Leider jedoch steht gerade das, worauf es uns ankommt, eben dieses Datum, nicht völlig fest.

Der zeitgenössische Don Antonio Brilli hat, wie berichtet worden, nur Angaben über die Stiftung des Altars: 6. März 1488 (= 1489) und Weihung am 7. Juli 1489. Das Altarbild erwähnt er nicht. Daraus den Schluß ziehen zu wollen, daß das Bild erst wesentlich später hingekommen ist, wäre voreilig; der Mönch kann aus irgend welchem Grund immer die Eintragung unterlassen haben. Hier in diese Lücke tritt Signorinis Angabe ein, das Bild sei im folgenden Jahre vollendet worden. Nun hat er zwar am Rand seiner Aufzeichnungen hier das Jahr 1488; aber daß wir darunter die Florentiner Rechnung zu verstehen haben, die das Jahr erst mit dem Annuntiatentage, dem 25. März, beginnt, ist nach Brillis präziser Angabe unzweifelhaft. Folglich wurde (nach Signorini) das Bild 1490 vollendet. Zwar dürfen wir den Autor des siebzehnten Jahrhunderts nicht ohne weiteres als Zeugen anrufen; doch spricht zu seinen Gunsten, daß er mit großem

[1]) So Stefano Rosselli in seinem handschriftlichen Sepoltuario (1657).

[2]) Der einzige, der hier jüngst den Zusammenhang erkannt hat, ist Conte Carlo Gamba; s. L'Arte X, S. 225.

Eifer aus den Urkunden seines Klosters sein Material zusammengetragen hat; er mochte die obige, sehr exakt klingende Angabe aus Papieren entnehmen, die uns verloren gegangen sind.

Immerhin nötigt uns der Tatbestand, die kunsthistorische Probe vorzunehmen, die die ungefähre Richtigkeit jenes Datums bestätigen soll.[1])

An datierten Werken aus der Periode, die uns hier interessiert, besitzen wir das so feine, als sorgfältige Polyptychon der Villa Albani in Rom, datiert 1491, die „Madonna zwischen Johannes und Sebastian" in den Uffizien, aus San Domenico di Fiesole stammend, und die „Madonna mit vier Heiligen" der Wiener Galerie, beide 1493 datiert, aus dem folgenden Jahre die thronende „Madonna zwischen Jakobus und Augustinus" in Cremona, dem vorhergehenden Bilde eng verwandt, endlich von 1495 die berühmte „Grablegung" des Palazzo Pitti.

Bei wenigen Meistern fällt es dem Auge des Kritikers so schwer, jene Unterschiede zu erkennen, welche über die Entwicklung des Stils Aufschluss geben, wie bei Perugino. Von dem Augenblick an, daß er sich selbst und die eigne Art gefunden hat, gibt es bei ihm nur noch ganz geringen, kaum meßbaren Wechsel; er schafft Typen, er bildet bestimmte Gesten aus, die für seine Art, heilige Stoffe in Altarbildern zu behandeln, passen, und verwendet sie immer von neuem wieder. Keiner der gefeierten Künstler hat sich selbst so oft und so naiv wiederholt, wie Pietro.

Ein Vergleich des Bernhardsbildes mit dem Altarwerk der Villa Albani tut nun unwiderleglich dar, daß dieses — die Anbetung des Kindes — das frühere Werk sein muß. Perugino hat hier die wohlbekannten Formen noch nicht völlig ausgebildet. Besonders charakteristisch sind die noch ins Längliche gezogenen, später mehr rundlichen Gesichter mit auffallend hoher quadratischer Stirn. Daß der Altar aus Santa Maria Maddalena vor 1491 entstanden sei, erscheint demnach als ausgeschlossen.

Dagegen sind die Beziehungen dieses Werks zu den Altarbildern der Uffizien und der Wiener Galerie sehr auffällig und beachtenswert. Im ganzen Oeuvre des Perugino findet sich keine Gestalt, welche der Maria dort formal näher steht, als der „Johannes" des Florentiner Altars. Der Kontur beider Figuren ist fast kongruent, die Formen und Gesten beider Hände sind, von geringen Varianten abgesehen, nahezu identisch; selbst mehrere entscheidende Gewandmotive wiederholen sich hier und dort. Weitere Beziehungen ergeben sich, wenn man die Hände des hinter Bernhard stehenden älteren Heiligen, und die Art, wie er das Buch zaghaft faßt, (echt peruginisch; bei ihm rühren die Heiligen stets nur die Bücher oder sonstigen Attribute an) mit den Händen des Petrus auf dem Wiener und des nach diesem getreu kopierten Jakobus auf dem Altar in Cremona vergleicht.

Man könnte an solchen Beziehungen noch mehreres aufdecken; doch mag

[1]) Von den Biographen Peruginos haben Crowe und Cavalcaselle, die das Bild des S. Bernhard im Anhang erwähnen (IV, S. 592), keine Datierung dafür. Abbé Broussolle, La jeunesse du Perugin (Paris 1901, S. 519) setzt es in die ‚période romaine' (1480—1492). F. Knapp, Perugino (Bielefeld u. Leipzig 1907, S. 61) bringt die Entstehungszeit mit dem Kreuzigungsfresko in S. Maria Maddalena in Zusammenhang.

es an diesen, als den am meisten charakteristischen genug sein. Ein Wort nur über die Architektur des Bernhardsbildes. Sie ist geradezu typisch für Perugino in dieser Periode seines Schaffens, und kehrt ebenso in mehreren anderen Kompositionen der neunziger Jahre wieder, bis zu dem 1497 datierten Altarbild von Santa Maria Nuova in Fano.

Fassen wir diese Beobachtungen zusammen, so ergibt sich als Resultat, daß Perugino den Altar für die Familie Nasi nicht vor 1491 gemalt haben kann, daß er ihn vielmehr wahrscheinlich zwischen den Jahren 1491 und 1493 ausgeführt haben wird. Gerade an dem letzteren Jahre als oberer Grenze festzuhalten, mag außer den stilkritischen Argumenten ein äußeres Moment als Stütze dienen. Am 20. November 1493 erteilten nach den Aufzeichnungen des Antonio Brilli Dionisio Pucci und seine Frau Monna Giovanna dem Maler den Auftrag, im Kapitelsaal des Klosters den Kruzifixus mit fünf Figuren in Fresko zu malen. Der Gedanke liegt nahe genug, daß sie durch das vor kurzem in der Kirche aufgestellte Altarbild der Kapelle Nasi veranlaßt wurden, gerade dem Perugino diesen Auftrag zu erteilen.

So hätten wir denn das uns von Signorini übermittelte Datum approximativ zu fassen: eine neue Bestätigung des fundamentalen Gesetzes, daß die Stilanalyse in der Kunstgeschichte den Ausschlag zu geben hat, und daß das Dokument sich die Interpretation gefallen lassen muß, wenn es mit dem durch den Augenschein gewonnenen Tatbestand im Widerspruch steht.

Dokumente

(sämtlich aus dem Florentiner Staatsarchiv, mit Ausnahme von Nro. IV.)

Dok. I. Aus dem libro dei benefattori von Antonio Brilli.

Addi 6 di marzo 1488 (st. f.) Bernardo et filippo nasi feciono fare una chappella in cestello et fu la prima da mano diritta allato alla chapella magiore et cholla loro arme e sepoltura e spesono ducati cinquanta d'oro, accio fusse pregato Iddio per loro chome benefattori e nobili merchanti.

E più nello 1489 feciono uno paliotto di damaschino brochato biancho. Adi 7 di luglio 1489 m. benedetto vescovo di vasone e suffraganeo di Firenze consecro detto altare de nasi titolato in sancto bernardo nella chiesa di cestello di Firenze . . . . . e adi 20 di novembre 1490 dette per detto altare uno paliotto di damaschino fioritto di fiori d'oro per detto altare. (C. XVIII, Fa. 96, f. 6).

Dok. II. Aus den Aufzeichnungen des Ignatio Signorini (sec. XVII).

1488. Si andavano perfettionando le Cappelle di Cestello da diversi Cittadini e questo anno da Bernardo e Filippo Nasi fu fatta la Cappella prima a man'destra dell' Altar Maggiore intitolata in S. Bernardo, e spesono duc. 50. e feciono fare una bellissima Pittura di mano del Perugino con l'imagine del Santo, che fu finita l'anno seguente.

(l. c. Fa. 17 e 18, T. f. 59 v.)

Dok. III. Die Mönche von Cestello an den Kardinal Ubaldini in Bologna. Ohne Datum, zwischen Papieren vom Juni und Juli 1627.

Tra le particolari cose, che si riserborno li Padri di Cestello nell' Istrumento

della commuta di quel Monistero con le Reverende Monache di S. Maria degli Angioli espressamente dichiarorno riservarsi due Ancone di quella Chiesa, cioè una della Visitatione della Madonna, al qual altare quotidianamente si dice la messa dell' edomadario, e l'altra del nostro Padre S. Bernardo, al qual altare si celebra solennemente ogn' anno la sua festività. Mostrano adesso qualche senso li Padroni di quelle Cappelle, che sono li Signori Tornabuoni di quella della Visitatione, e li Signori Nasi di quella del B. S. Bernardo, accio non sieno rimosse quelle tavole da quella Chiesa, ne trasportate in altra nuova Chiesa per tanto.

Si supplica V. S. Illma ad interporre la sua autorità, et operare, che ci concorra ancora quella dell' Ill. mo Signor Cardinal Barberini con li sopradetti Signori Tornabuoni e Nasi, accio non voglino dar difficoltà in questo; ne che si habbi ad alterare l'Instrumento confermato con moto proprio da Nostro Signore, ne disturbare li Padri in questa parte, e tanto più, che dai Padri medesimi non si pretende, che siano levate l'armi delle lor famiglie da quelle tavole, anzichè si rinovino le memorie, o con iscrittioni, o con appensioni di nov' arme; . . . . . che cosi si contentino anco questi Signori Nasi e Tornabuoni, poiche con maggior honorevolezza delle lor famiglie si vedranno affisse quelle tavole con loro armi nella nuova chiesa. . . . . .

(l. c. Fa. 52/55 f. 38).

Dok. IV. Aus dem Testament des Francesco di Lorenzo Nasi. Florenz, 3. Oktober 1637.

. . . . . lascio di più Ducati Quattrocento . . . . . quali devino servire per risarcire la Cappella de' Nasi in Santo Spirito, nella quale vi si debba mettere la tavola di S. Bernardo di mano di Pietro Perugino, che già era in Cestello, e oggi è in casa mia, facendovi adornamento indorato nella maniera e forma che parrà alli Illi Ale o Caponi et Ortensia Nasi Capponi, mio fratello, e sorella, mettendovi in luogo apparente un Marmo, dove sia scritto, chi ha fatto ristaurare detta Cappella . . . (Florenz, Archivio Notarile Fa. 4. Testamenti 1614 al 1636 No. 30).

Dok. V. Florenz 24. Juli 1651.

Si propose . . . dal Padre Bacc. Felice Martini Fiorentino sottopriore . . . . . alli Padri del Capitolo se si contentassero che stante il legato del molto illustre Signore Francesco Nasi, quale lasciò che si finissi la Capella de' Nasi, con porci un quadro quale tiene in casa l'Illma. Signora Ortensia Nasi, moglie già dello Illmo. Sig. Tommaso Capponi, et perchè l'Illmo. Signor Marchese Capponi, suo figlio, desidera di haverlo appresso di se, con offrire à Padri prima il beneplacito Apostolico, poi farne far una copia di buona mano, et dare dugento scudi al Convento per elemosina, et finire detta capella, passò detta propositione per secreta suffragia. (Conventi soppressi 122 Fa. 71 „Propositioni et Determinazioni" f. 32 v.)

EINE UNBEKANNTE KARTONZEICHNUNG SODOMAS

VON OTTO WEIGMANN

Die k. graphische Sammlung in München erwarb vor einiger Zeit mit Hilfe privater Zuwendungen aus dem Münchener Kunsthandel (Galerie Helbing) eine große Kreidezeichnung, darstellend die Verlobung der hl. Katharina, die den traditionellen Namen „Sodoma“ tragend trotz ihres wenig günstigen Erhaltungszustandes einer eingehenden Besprechung würdig erscheint.

Das Blatt stammt aus dem Besitze eines russischen Privatsammlers. Nach dessen Angabe wurde es 1897 in Rom aus dem Nachlasse des Herzogs Mario da Candia, eines seinerzeit berühmten italienischen Tenoristen, erworben, der in der Villa Salviati bei Fiesole in den 90er Jahren vorübergehend eine Sammlung älterer Kunstwerke zusammengebracht hatte.[1]) Weiter zurückgreifende Angaben fehlen. Die Zuschreibung an Giovanni Antonio Bazzi gen. Sodoma geht auf den bekannten englischen Sammler Fairfax Murray zurück, dem das Werk damals von seinem Besitzer zur Begutachtung vorgelegt worden war.

Von beträchtlichen Größenverhältnissen (0,92×0,69 m) ist die Zeichnung auf grobem, gelblichem Papier mit Schwarzkreide ausgeführt; die Lichter sind mit leicht aufgesetztem, jetzt verriebenem Deckweiß herausgearbeitet. Ehedem mehrfach gefaltet, war sie später auf starke Leinwand aufgeklebt worden, die jetzt zum Schutze auf kräftigen Pappendeckel aufgezogen wurde.

Die unbestimmte suchende Linienführung gibt nur den allgemeinen Duktus in einer Vielheit hastig hingeworfener Striche. Das Hauptgewicht ist im Sinne malerischer Gestaltung auf eine weiche Modellierung durch aufgewischte Halbtöne unter Anwendung von Deckweiß gelegt. Der Künstler malt mit den Mitteln der Schwarzweißkunst und der hiedurch erzielte Effekt der verfließenden, ineinander gehenden Weichheit, eines virtuos gehandhabten Helldunkels, wird noch durch den jetzigen verriebenen Erhaltungszustand gesteigert. Erst bei genauerer Untersuchung, insbesondere bei grellem, seitlichem Lichte gewahrt man, daß alle formbestimmenden Linien mit einem scharfen Instrumente nachgezogen sind und zwar farblos, sodaß sie für die Bildwirkung belanglos sind.

Bildmäßig durchgeführt waren, soweit die Erhaltung es noch beurteilen läßt, ursprünglich nur die Köpfe der Madonna, der jugendlichen Katharina und des Knaben. Der Körper des Kindes, das von der Jungfrau mit der linken Hand unter der linken Achsel gestützt, mit der rechten an dem gebeugten rechten Beinchen

[1]) Freundliche Mitteilung des deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz.

gehalten wird, leuchtet aus dem Dunkel nur schemenhaft heraus. Ebenso ist das anmutige Motiv, wie das Kind mit halb ausgestrecktem Arme der hl. Katharina den Ring an den Finger steckt, während sie in demutvoller Haltung die linke Hand mit einem Palmzweig vor die Brust legt, nur aus den eingegrabenen Linien zu erkennen. In ganz flüchtigen Strichen ist vollends der Kopf des rechts im Hintergrund auftauchenden hl. Joseph angedeutet.

Die herkömmliche Bezeichnung der Darstellung als Verlobung der hl. Katharina betont in dem Bestreben, besondere Merkmale hervorzuheben, ein mehr neben-

Giov. Antonio Bazzi. Detail aus: Verlobung der h. Katharina. Karton. München, k. Graphische Sammlung

sächliches Motiv. Nach ihrem Gesamtcharakter wie ihrer Zweckbestimmung ist die Komposition vielleicht richtiger als Bild der Madonna mit hl. Katharina und Joseph anzusprechen in einer vielbeliebten Anordnung, welche die beiden Heiligen durch ein genrehaftes Motiv in Verbindung mit der Hauptgruppe bringt. Auf diese Aeusserlichkeit der Benennung hier einiges Gewicht zu legen, erscheint nicht unwesentlich, da das vorliegende Kompositionsschema für die kunstgeschichtliche Lokalisierung des Kartons in Betracht zu ziehen ist.

Vermutlich eine Umbildung der Bellini'schen Halbfigurenmadonnen scheint diese Grundform des Madonnenbildes, deren stilistisches Hauptcharakteristikum in einer durch das überhöhte Format bedingten Engbrüstigkeit resp. kompositionellen

Ueberfüllung zu sehen ist, zunächst durch Perugino um die Mitte der 90er Jahre besondere Ausbildung gefunden zu haben. Sichere Beziehungen zwischen Perugino und Sodoma sind bei der noch herrschenden Unklarheit über den Bildungsgang des letzteren bis jetzt nicht nachgewiesen worden. Doch taucht der besprochene Typus mit Sodoma auch in Siena auf. Und es ist auffällig, dass gerade seine frühesten Werke, die er um 1501 für Pandolfo Savini malte, zwei jetzt verschollene Madonnenbilder, eine ganz ähnliche Anordnung gezeigt haben müssen. Nach Della Valles[1]) Beschreibung sah man auf der einen Tafel: die sitzende Madonna mit dem nackten Christuskinde, das von dem Johannesknaben verehrt wird . . . sopra San Gio. Battista apparisce Santa Caterina da Siena in busto e con le mani giunte tra le quali ha un giglio, e a rincontro comparisce una testa di San Giuseppe. Auf der anderen Tafel war gleichfalls die Madonna mit dem Christuskinde und dem Johannesknaben dargestellt nebst S. Giuseppe „nella parte di sopra, del quale apparisce una testa e una mano con essa tenente un vaso."

Der in beiden Fällen gebrauchte bezeichnende Ausdruck „la testa apparisce" läßt darauf schließen, daß in den Bildern die Gestalt des Joseph wie der Katharina, von der Madonnenfigur stark überschnitten, der Komposition nur lose angegliedert war, so daß der Kopf aus dem freien Zwickel hinter den Schultern der Maria ziemlich unvermittelt heraustrat.

Diese Anordnung findet sich bei Sodomas Darstellungen der heiligen Familie nicht selten; ja es scheint fast, als ob sich der hl. Nährvater bei ihm zumeist mit diesem bescheidenen Plätzchen hätte begnügen müssen. Wir finden sie bei den heiligen Familien im Wiener Hofmuseum, im Hospital in Siena, in der Turiner Galerie, in der Villa Borghese in Rom, in der Münchener Pinakothek, ganz abzusehen von den zahlreichen Rundbildern in englischem Privatbesitz, die nach Beschreibung der Contessa Priuli Bon[2]) eine ähnliche Komposition zeigen. Auch aus der Beobachtung, daß dieser Typ bei Sodomas Nachahmern, wie z. B. in den Werken des erst neuerdings näher umschriebenen Brescianino[3]) noch fortlebt, kann gefolgert werden, daß sich diese allmählich schematisierte Anordnung des Madonnenbildes in Siena besonderer Beliebtheit erfreute.

Nach dem Dargelegten läßt sich die Zuweisung des Münchener Kartons an den Sieneser Kunstkreis wohl rechtfertigen. Daß nur ein Meister ersten Ranges in Frage kommen kann, lehren die hohen künstlerischen Qualitäten der Ausführung, die auch in dem jetzigen halb zerstörten Zustand noch zu erkennen sind. So ergibt sich in naheliegender Folgerung der Name des einzig wahrhaft großen Sieneser Künstlers: Giovanni Antonio Bazzi. Wer auch hätte es im Siena des Cinquecento verstanden, die Frauen in so zarter, seelenvoller Reinheit darzustellen, sie mit so keuschem Liebreiz zu begaben, wie der unstäte Sonderling, dessen von Vasari so stark geschmähter Kunst erst die neuere Forschung wieder volle Gerechtigkeit widerfahren läßt? Die erquickende Anmut, die er seinen leicht be-

[1]) Vergl. Frizzoni, L'Arte italiana del Rinascimento. Milano 1891 pg. 106.

[2]) Contessa Priuli-Bon. Sodoma. London 1900.

[3]) Vergl. Madonna mit hl. Joh. Bapt. u. hl. Hieronymus in San Lorenzo in Bolbiano (Gaz. d. Beaux Arts 1907. I. 211) od. Heilige Familie in der Pinakothek in München. (K. 1075.)

GIOV. ANTONIO BAZZI. DIE VERLOBUNG DER H. KATHARINA
KARTON. MUNCHEN. K. GRAPH. SAMMLUNG

wegten Gestalten zu verleihen verstand, ihre ebenmäßige Schönheit und Grazie, die sich nie in süßlicher Sentimentalität verliert, die Eleganz ihrer ruhigen zierlichen Bewegungen — alle diese unverkennbaren Merkmale der Kunst des großen Sienesen treten uns auch in dem Karton entgegen.

Und wenn die unbestimmte Formgebung, die aus dem Verschwebenlassen der festen Linie entspringt, der Zeichnung eine Weichheit und Zartheit verleiht, die von Sodoma in seinen Gemälden nicht erreicht wurde, so entspricht eine solch malerische Handhabung der Kohle ganz den künstlerischen Gepflogenheiten des Meisters, wie ein genaues Studium der erst wieder für ihn aus dem Werke Lionardos oder Raffaels zurückgewonnenen Arbeiten erkennen läßt.

Eine in der Art der Technik wie im kompositionellen Aufbau unserem Karton besonders ähnliche Zeichnung in Oxford wurde erst neuerdings durch die Prachtpublikation von Sidney Colvin[1]) allgemeiner bekannt. Auch hier liegt die charakteristische Disposition vor: Die sitzende Madonna, deren Oberkörper auch in dem Bilde auffällig groß ist, mit dem stehenden Christkind nimmt die Mitte ein; über ihren Schultern erscheinen die Köpfe zweier Heiliger, links der hl. Franziskus, rechts der hl. Joseph.

Die unverkennbare Ähnlichkeit der beiden Madonnen überrascht bei Sodoma, der über keine große Skala von Typen verfügt, nicht. Durch eine leise seitliche Neigung des Kopfes gibt er auch hier der Madonnenfigur eine anmutig edle Haltung, die allerdings alle Bewegungsmotive im Gegensinn erscheinen läßt. Auch manche Details stimmen in beiden Zeichnungen überein, wir finden die gleiche ovale Kopfform, dieselbe Haaranordnung und zeichnerische Behandlung, die ein unmerkbares Übergehen in den umhüllenden Schleier bewirkt, denselben festgeschlossenen Mund mit der in der Mitte stark nach unten geschwungenen Oberlippe. Nur die Nase zeigt im Münchener Karton eine stumpfere, rundlichere Bildung, eine Abweichung vom gewöhnlichen Typ, die sich bei beiden Köpfen (vgl. Abb. S. 55) durch die aufgesetzten Lichter noch auffälliger bemerkbar macht. Besonders überzeugend tritt der Zusammenhang beider Werke bei dem Kopfe des hl. Joseph zutage, der offenbar beide Male nach demselben Modell gezeichnet ist.

Wirkt der Oxforder Karton in seiner weiter durchgeführten Behandlung und besseren Erhaltung geschlossener und bildmäßiger, so erhöht sich der Wert der Münchener Zeichnung durch den Umstand, daß sie mit Sicherheit als eine Vorarbeit für ein ausgeführtes Bild angesehen werden darf. Darauf weisen mit aller Klarheit die schon erwähnten eingeritzten Linien hin, die doch nur den Zweck haben konnten, die fertige Komposition in Umrissen auf den Malgrund der Bildtafel zu übertragen.

Und der Zufall will es, daß dieses Bild erhalten ist. Von Dr. Frizzoni im Palazzo Ricciarelli in Volterra aufgefunden, wo sie als Werk des Daniele da Volterra gegolten hatte, wurde die Tafel vor kurzem vom italienischen Staat für die Galleria Nazionale (Palazzo Corsini) in Rom angekauft.[2])

---

[1]) Sidney Colvin. Selected drawings from old Masters in the University Galleries and the Library at Christ Church. London. Bd. I. 25.

[2]) Dem Direktor dieser Galerie, Herrn Dr. Hermanin in Rom, der mir beim Ministerium die Erlaubnis zur Neuaufnahme des Bildes erwirkte, sei an dieser Stelle der verbindlichste Dank ausgesprochen.

Wie ein Vergleich der beiden nebeneinander gestellten Abbildungen zeigt, sind alle wesentlichen Züge der Komposition im Bilde beibehalten; hinzugefügt wurden der wandartige Abschluß des Hintergrundes, die laubenartige Umrahmung

Giov. Antonio Bazzi. Die Verlobung der hl. Katharina. Rom. Galleria Nazionale.

und die Nimben. Auch ergibt sich, daß der Karton an der rechten Seite nicht unerheblich zugeschnitten ist.[1]) Die Detailmaße, insbesondere die Kopflängen,[2]) stimmen, wie Herr Dr. Hermanin freundlichst mitteilte, genau überein.

[1]) Die Größenverhältnisse des Bildes sind 0,95×0,76 m gegen 0,92×0,69 m des Kartons.
[2]) Der Madonnenkopf mißt vom Scheitel bis zum Kinn 0,205 m; die Augenlinie ohne Ohren 0,125 m.

Daß von der weichen Tonigkeit der Zeichnung im Bilde viel verloren gegangen ist, wird sich kaum in Abrede stellen lassen. Diese Beobachtung ist in gewissem Sinne nur eine Bestätigung der allgemeinen Bemerkung Frizzonis, der bei Besprechung des Oxforder Kartons mit Bezug auf Sodoma schreibt, daß der Ausdruck der Empfindung für Schönheit und Grazie dem Künstler oft in den Skizzen besser gelungen ist, wie in den ausgeführten Werken.[1])

Der Zusammenhang mit dem Bilde ermöglicht es, die Zeichnung im Werke des Meisters zeitlich einigermaßen zu fixieren. Der starke Einfluß Lionardos, der im Karton noch klarer zutage tritt, als im Bilde, ist für die Datierung nur ganz allgemein zu verwerten. Ob Sodoma vor seiner Übersiedelung von Vercelli nach Siena (1500) bei Lionardo gearbeitet hat, wird von der neueren Forschung bezweifelt. Man vermutet, daß er während der Jahre 1519—25, für die sein Aufenthalt nicht bekannt ist, nach Oberitalien zurückgekehrt sei und dort in Lionardos Schülerkreis neue Anregung empfangen habe. Nach Julius Meyer's[2]) Beobachtung zeichnen sich gerade die nach 1518 gemalten und in der Emilia wieder aufgefundenen Werke Sodomas durch einen stark ausgesprochenen leonardesken Typus aus.

Mit diesem so gewonnenen terminus post quem steht jedenfalls der reife künstlerische Charakter der beiden Werke vollkommen im Einklang. Auch die malerisch breite Behandlung der Zeichnung, sowie die tiefen stark nachgedunkelten Schatten des Bildes sprechen für ihre Entstehung in der zweiten Arbeitsperiode des Meisters. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man aus dem Umstande, daß das Bild[3]), das lange Zeit den Namen des Sodomaschülers Daniele Ricciarelli gen. da Volterra trug, bis vor kurzem im Palaste der Familie Ricciarelli in Volterra aufbewahrt worden war, den Schluss ziehen, dass es auch in dem entlegenen Städtchen entstanden ist. Diese Annahme, die allerdings hypothetisch ist, würde als Entstehungsdatum das Jahr 1539[4]) ergeben, in welchem Bazzi einige Monate im Palaste seines Gönners Lorenzo di Galeotto de' Medici in Volterra arbeitete. Seine dortige Tätigkeit ist ja auch noch durch eine für den Dom gemalte Kreuzabnahme beglaubigt.

Von der bevorstehenden Veröffentlichung des Gemäldes im amtlichen italienischen Organ „Bolletino d'Arte" dürfen wohl über die Geschichte des Bildes nähere urkundliche Aufschlüsse erwartet werden, die, aus der Ferne nicht zu erlangen, dann auch für die Münchener Zeichnung einschlägig sein würden.

---

[1]) L'Arte 1906. S. 244.

[2]) Allgemeines Künsterlexikon III. Bd. 1885 S. 207/8.

[3]) Die einzige Erwähnung des Bildes in der seitherigen Sodomaliteratur findet sich bei R. Cust, Gio. Ant. Bazzi, London 1906 S. 227 u. 352. Es sei mir gestattet, Herrn Dr. Frizzoni in Mailand an dieser Stelle meinen besten Dank für die freundliche Überlassung einer älteren Photographie des Bildes auszusprechen, mit deren Hilfe erst das bei Cust nicht beschriebene Werk mit dem Münchener Karton in Beziehung gebracht werden konnte.

[4]) Nach Meyer fällt der Aufenthalt Sodomas in Volterra in das Jahr 1540.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO'S „HEILIGE AUS DEM HAUSE GROTTA" IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT ZU FRANKFURT

VON GEORG SWARZENSKI

Die Kunstanschauungen des Zeitraums, in dem die Städelsche Galerie begründet wurde und ihre charakteristische Prägung erhielt, erklären es hinreichend, daß die italienische Barockkunst in dieser exklusiven Sammlung nicht eigentlich vertreten ist. Es sind die Kunstanschauungen des Klassizismus und der Romantik, die letzten Grundes auch noch heute in den breiteren Schichten der Kunstfreunde tonangebend sind und die gerade die genialsten Leistungen der italienischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in einen Mißkredit gebracht haben, der nur sehr allmählich überwunden zu werden scheint. Trotzdem bedarf der Name des Giovanni Battista Tiepolo heutzutage keiner besonderen Ehrenrettung mehr.

Das Gemälde, welches kürzlich durch die Karl Schaubsche Stiftung für das Städelsche Institut erworben wurde, gehört zu den besten und bedeutendsten Staffeleibildern Tiepolos. Es ist eines jener seltenen monumentalen Wandbilder, in Oelfarben auf Leinwand gemalt, die vom Meister eigenhändig, ohne Beteiligung von Schülern und Gehilfen durchgeführt sind und mit dem monumental-dekorativen Charakter die selbständige Geschlossenheit und vollendete Qualität eines Galleriebildes vereinigen. Das Bild stammt aus dem Palazzo Calbo-Grotta in Venedig, für den es vom Künstler im Auftrag der Familie gemalt wurde. Es befand sich dort, an Ort und Stelle, bis vor wenigen Jahren, als es nach Florenz (an Bardini) verkauft wurde. Bald darauf gelangten auch die übrigen Kunstwerke dieses Hauses in den Kunsthandel, darunter eine Serie späterer dekorativer Gemälde der Tiepolo-Schule[1]) vom Jahre 1766.

Die Komposition des Bildes (319×194 cm) zeigt zwölf lebensgroße Figuren in Zeitkostüm in einer barocken Hallenarchitektur mit Durchblick auf den Himmel. Eine Beschreibung ist durch die Abbildung entbehrlich; wohl aber bedarf die Deutung des Vorganges einiger Worte.

Wer das Bild betrachtet, wird zunächst an etwas denken, wie eine Herodiasszene in venezianischer Aufmachung. Aber es handelt sich um etwas ganz anderes: um einen Vorgang, der sich unmittelbar auf die Geschichte der Familie bezieht, für die das Bild gemalt wurde, — eine Art Verbindung von Ahnenbild und Heiligenbild, von Historienbild und Repräsentationsbild. Die Deutung wäre schwer zu finden, wenn nicht eine Radierung des Domenico Tiepolo nach diesem Bilde

[1]) Jetzt im Besitz des deutschen Kaisers.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO: DIE HEILIGEN AUS DEM HAUSE GROTTA
FRANKFURT A. M., STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

in ihrer Unterschrift den richtigen Hinweis geben würde. Die Unterschrift dieser Radierung (de Vesme, Nr. 74) lautet nämlich:

Procerum ex familia Crotta Sanctorum icones
quas pater pinxit obsequissimo animo filius incidens
excell.mo. ni. viro d. d. Jo.i Anto.io Crotta q. d. Alexn.
D. D. D.

Danach sind also in dem Bilde die heilig gesprochenen Ahnen der Familie Grotta (auch Crotta genannt) dargestellt. Diese sind hier aber nicht zu einem rein repräsentativen Zusammensein in Art der sacra conversazione vereinigt, sondern zu einer bestimmten Handlung. Der Vorgang, wie er sich nach der Legende und der Familiengeschichte[1]) darstellt, ist aber folgender:

Die Grotta gehören nicht zum venezianischen Uradel, sondern zu jenen Familien, die zumeist aus geschäftlichen Interessen von den kleineren Zentren des Festlandes nach der Handelsmetropole der Adria übersiedelt waren; sie stammen aus Bergamo, und die Stammväter ihres Geschlechtes waren angeblich die ersten „Herzöge" dieser Stadt. Ein römischer Konsul mit dem unwahrscheinlichen Namen Roberto habe nämlich den Beinamen Crotta geführt und die Stadt Bergamo zu verwalten gehabt; dessen Sohn Crotacius habe dann zum Lohn für seine militärischen Leistungen den Dukat über Bergamo und Venetien erhalten! Es war nun zur Zeit des Papstes Marcellus und des Kaisers Maximinian, daß der älteste Sohn des Crotacius mit Namen Lupus der Nachfolger seines Vaters als dux (Doge) laudabilis von Bergamo wurde. Lupus hatte eine tugendreiche Gattin, namens Adelaida, und die Tochter dieses würdigen Paares war die schöne heilige Grata[2]); deren Name nun nicht mehr bloß aus der Familien- und Stadtgeschichte, sondern auch aus der allgemeineren Heiligengeschichte bekannt ist. „Um diese Zeit" war der ritterliche Heilige, Alexander, nach Bergamo gekommen, um hier als Märtyrer enthauptet zu werden. (Er ist noch heute der Patron von Bergamo.) Grata, die bereits Christin geworden war, nimmt sich des heiligen Leichnams an und will ihm ein würdiges Begräbnis bereiten. Das Haupt des Heiligen trägt sie selbst mit eigenen Händen auf einem Tuche und da vollzieht sich das Wunder, daß aus den Blutstropfen der Halswunde Blumen von süßestem Dufte entsprießen. Als sie das Wunder gewahr wird, eilt sie zu ihrem Vater, dem Dogen Lupus, und es gelingt ihr, den alten Herrn zu rühren und zum Christentum zu bekehren. Lupus und Adelaida gründen viele Kirchen[3]) und werden heilig gesprochen[4]), Grata wird ihre Nachfolgerin als Fürstin von Bergamo; sie regiert vortrefflich, verbreitet Tugend und Religion und wirkt noch Wunder nach ihrem Tode.

Der Frankfurter Tiepolo gibt also nicht nur, wie die Radierung Domenicos

[1]) S. Flavia Gomella, Vita di S. Grata. Bergamo, 1696. — Maria Aurelia Tassis, la Vita di S. Grata vergine, regina nella Germania, poi principessa di Bergamo e protettrice della medesima città. Padua 1723. — B. Pinimontis de vita S. Gratae ex autographo Ms. Bibl. Rovetensi. Roveto 1812.

[2]) Als ihr Geburtsjahr wird 245 (Gomella, p. 4) oder 289 (Pinimontis) angegeben.

[3]) Das 1798 eingegangene Monastero di S. Grata in Bergamo galt als Gründung Adelaidas. S. Mario Lupo, Cod. Dipl. II, p. 630. Calvi, Effemeris II, 333.

[4]) Lupus: 9. Juni, Adelaida: 27. Juni. Eine dem seeligen Lupus geweihte Kirche existiert noch heute in Bergamo („Divo Lupo Bergomatum duci") auf via S. Tomaso.

summarisch angibt, eine Darstellung der heiligen Ahnen des Hauses Grotta, sondern eben jene Bekehrung des Dogen Lupus und seiner Gattin durch ihre Tochter, die heilige Grata.[1]) Der Doge sitzt links auf dem Thronsessel (dahinter, auf dem Vorhang das Wappen der Grotta), und durch die Erzählung wird das zunächst etwas befremdliche Motiv seiner Haltung erst voll verständlich und in seiner psychologischen Feinheit und — man darf es wohl sagen — Intimität besonders wirksam. Er ist erstaunt und gerührt, hat Tränen im Auge und blickt nach oben, wie zum Himmel, der linke Arm streckt sich gesenkt der Tochter entgegen und bei alledem bewahrt er eine etwas gespreizte grandezza. Daneben

G. B. Tiepolo, Studie zu den Händen der heiligen Adelaïda aus dem Skizzenbuch in Würzburg, Universitätsbibliothek.

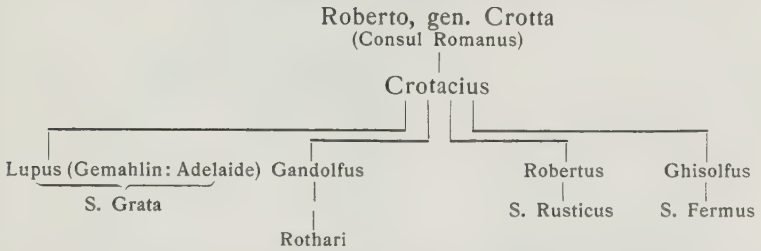
seine Gattin Adelaida, die in durchgeführter Gegenbewegung eine geschlossene Gruppe mit ihm bildet. Sie ist nur Devotion, beugt sich und blickt nach unten, die Hände hochgenommen, vor der Brust gekreuzt. Dann folgt die Caesur, und von der anderen Seite kommend, erscheint die heilige Grata mit dem Kopfe Alexanders und den Blumen, — strahlend in Schönheit, Anmut und Vornehmheit. (Auch dies übrigens entsprechend der Legende, die die Heilige als eine berühmte Schönheit preist. Ebenso ist die Krone auf ihrem Kopfe nicht nur Schmuck, sondern ein durch die Legende gegebenes Attribut.[2]) Denn Grata war kurze Zeit

[1]) Ein derartiges Bild von Giacomo Barbello erwähnen die Guiden von Bergamo in S. Grata in Columnellis. Auf dem Bilde von Enea Salmeggia (Talpino) in der Kirche des Klosters S. Grata bringt Grata neben Lupus, Adelaida und anderen Heiligen, das Haupt Alexanders der Madonna dar.

[2]) So schon auf der ältesten Darstellung der heiligen Grata am Nordportal von S. Maria maggiore in Bergamo, wo sie neben der Madonna steht. S. A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. — Stuttgart, 1893, p. 57 ff.

vermählt mit einem bald nach der Hochzeit gestorbenen „rex praepotens et dives in Germania" und führt darum auch den Titel „regina").

Außer Lupus, Adelheid und Grata sind noch zwei weitere Figuren des Bildes durch den Nimbus als Heilige charakterisiert: die beiden sehr eleganten jungen Männer neben der heiligen Grata, die zugleich durch die Palmwedel, die sie tragen, als Märtyrer gekennzeichnet sind. Ihre Deutung wird durch die Familiengeschichte der Grotta außer jeden Zweifel gesetzt; denn unter den Ahnen des Hauses werden gerade noch zwei Heilige genannt, die beiden, in Oberitalien viel verehrten Heiligen Rusticus und Fermus. Es verhält sich damit wie folgt:[1]) Lupus hatte drei Brüder: Gandolfus, Robertus und Ghisolfus; Rusticus und Fermus sind Söhne der beiden letzteren, also Vettern der heiligen Grata, während von dem dritten Bruder, Gandolfus, der Longobardenkönig Rothari abgeleitet wird.



Soviel über die Fabel des Bildes. Ohne weiteres klar ist die kunstgeschichtliche Beurteilung. Das Bild ist zunächst durch die genannte Radierung Domenicos („quas pater pinxit") als authentisches Werk des Giovanni Battista gesichert. Als solches ist es überdies auch gestochen von Pietro Monaco in einem größeren Blatt der raccolta di 112 stampe di pitture della storia sacra (Venedig 1763). Vor allem aber zeigt der Kunstcharakter und die Malweise des Bildes in jedem Zoll die eigene Hand des Meisters, so daß es jener äußeren Belege gar nicht bedarf. Es ist der lockere, eigenartig federnde Kompositionsstil, der trotz des Eindrucks der Fülle mit verhältnismäßig wenigen Figuren und Figurengruppen klar und übersichtlich schaltet, wie ihn Tiepolo gerade in seinen Wandbildern, unter dem Einfluß Veroneses entwickelte. Auch die Typen (und gewisse kostümliche Liebhabereien) sind zum Teil in anderen Werken des Meisters leicht wiederzuerkennen; vor allem zeigt die Gestalt der heiligen Grata eine der reizvollsten Porträtdarstellungen seines Modells, der schönen Christine. Der Auftrag hat zwar nicht die sprühende, vibrierende Nervosität, die man an den kleinformatigen Skizzen bewundert, sondern es überwiegt der Eindruck der großen, meisterhaften Flächigkeit; in der Durchführung tritt dabei freilich das geistvolle, reiche, feinfühlige Leben des Pinsels immer wieder hervor.

Unter den Handzeichnungen Tiepolos lassen sich verschiedene Studien für das Bild nachweisen. (S. Abb.) In den Skizzenbüchern der Würzburger Universi-

[1]) S. Tassis, a. a. O. p. 8. Bisaccioni, Relazioni e descizioni universali e particolari del mondo. Bologna 1674. cap. Bergamo.

tätssammlung findet man[1]) die Röthelzeichnungen (auf blaugrauem Papier) zu dem Kopf und Oberkörper der heiligen Grata (No. 136 — als Domenico katalogisiert — p. 14), zu den Händen der seligen Adelaida (No. 134, p. 92—107), vielleicht auch zu dem Arm der knienden Figur rechts unten (No. 136, p. 12). Mit Wahrschein-

G. B. Tiepolo, Studie zur heiligen Grata. Aus dem Skizzenbuch in Würzburg, Universitätsbibliothek.

lichkeit darf weiter auf die Begleiter der heiligen Grata, die heiligen Rusticus und Fermus, je ein Blatt in Würzburg und im Skizzenbuch des Museo Correr bezogen werden.

Zum Schluß einige Angaben über die Farbengebung, deren vornehme Qualitäten man hier besonders bewundern kann, da das Bild vollkommen erhalten ist

[1]) Wie schon unabhängig von mir Eduard Sack beobachtete, der mir die auf das Frankfurter Bild bezügliche Stelle im Katalogteil seines demnächst erscheinenden Werkes freundlichst mitteilte.

und überdies den seltenen Genuß gewährt, noch niemals gefirnist zu sein! Die farbige Haltung des Bildes ist vor allem bestimmt durch ein warmes, zartes, dampfiges Freilicht, bei bestimmtem, aber keineswegs aufdringlichem Lichteinfall ganz von der Seite links, sodaß die Schatten parallel zur Bildebene stehen, was natürlich der flächigen Wirkung der einzelnen Farbenkomplexe zu Gute kommt. Die Folie hiefür bieten die gelblichen Töne der Architektur, die sich in der Mitte zu einem Durchblick auf den hellblauen Himmel mit zarten, rosigen Dunstwölkchen öffnet. In den Figuren spricht nun vor allem der in den beiden Hauptgestalten — Grata und Lupus — angeschlagene Farbenklang. Es ist eine unvergleichlich feine Skala von hellem Gelb, Grau und Weiß, die die Gewänder dieser beiden Figuren in durchgeführter Korrespondenz ergeben — bei der heiligen Grata in hellerer, bei dem Dogen in dunklerer Schattierung. Gegen diese beiden lebhaften Farbenkomplexe stehen nun die vor allem als Ton wirkenden Farben der Nebenfiguren; sie sind erstaunlich reich in ihren Nuancen, aber fast ausschließlich durch verschiedenartige Brechungen von Umbra gewonnen, wodurch sich die große Geschlossenheit und Ruhe der Palette erklärt, die doch an keiner Stelle stumm und monoton wird. Abgesehen von einigen, wenig bemerkbaren Rot und Grün, die durch das Bild verteilt sind, tritt dann nur noch an den beiden äußersten Punkten der Komposition eine neue Farbe mit starker, vielleicht zu starker Energie ein: das kräftige dunkle Blau in der knienden Figur rechts unten und in dem Pagen links.

Das Bild ist nicht datiert. Aber es kann nicht zweifelhaft sein, daß es der ganz reifen, mittleren Schaffenszeit des Künstlers gehört. An die Frühzeit zu denken, verbietet sich ohne weiteres durch die Festigkeit und Klarheit der Komposition, durch die Malweise, vor allem durch die Art der Licht- und Schattengebung. Das Modell Christine tritt erst nach 1738 auf.[1]) Andererseits wird man ohne weiteres annehmen müssen, daß das Bild vor der Uebersiedlung nach Madrid (1761) gemalt ist. (Daß es vor 1763 entstand, beweist allein schon der Stich des Pietro Monaco.) Unter den Monumentalwerken zeigt das Bild nun die engsten Beziehungen zu den Arbeiten, die in Würzburg (1750—53) und in den darauf folgenden Jahren entstanden, etwa bis zu den Fresken im Palazzo Labia (1757).[2]) Da das Bild für einen venetianischen Palast gemalt ist, dürfte es in Venedig selbst gemalt sein, also vermutlich bald nach der Rückkehr aus Würzburg. Somit dürfte E. Sacks Datierung auf 1753/4 wohl das Richtige treffen.

[1]) S. H. Modern, Giovanni Battista Tiepolo. Wien, Artaria 1902. S. 18.
[2]) S. Modern, a. a. O. S. 35.

EINE NYMPHENBURGER PORTRÄTBÜSTE

VON FRIEDRICH H. HOFMANN

Die Nachforschungen, die ich im vergangenen Jahre nach Nymphenburger Porzellan in Münchener Privatbesitz anstellte, wurden bald durch einen glänzenden Erfolg belohnt. In dem Gebäude der Kgl. Bergwerks- und Salinenamts-Administration in der Ludwigstraße fand sich auf einem Bücherschrank des Sitzungssaales eine fast lebensgroße Porzellanbüste vor, die — obwohl ohne Marke — sofort als Nymphenburger Erzeugnis angesprochen werden mußte. Dank dem Entgegenkommen der Kgl. Berg- und Salinenamts-Administration sowie des Kgl. Staatsministeriums der Finanzen glückte es bald, die Ueberweisung der Büste in die Sammlungen des Bayr. Nationalmuseums durchzuführen.

Es handelt sich bei dieser Neuerwerbung unseres Museums um ein Kunstwerk von ganz ausgezeichneten Qualitäten und superber Erhaltung, das unsere Kenntnis der Nymphenburger Produktion wesentlich zu fördern imstande ist. Als keramische Leistung stellt die Büste eigentlich ein Unikum dar.

Die Abbildung überhebt mich der Aufgabe eingehender Beschreibung. Die Modellierung des Körperlichen ist flächig und breit durchgeführt, entbehrt jedoch keineswegs des liebevollen Eingehens in feinere charakteristische Details. Das Ornamentale ist mit seltener Treffsicherheit und Frische aufgesetzt, die stilisierende Ueberleitung z. B. zwischen dem breiten Haarschopf und dem Sockelornament mit köstlichem Raffinement ersonnen.

Besondere Beachtung verdient auch die feinberechnete und diskrete Anwendung der Farbe: Gesicht und Haar ist vollſtändig weiß gelassen, nur das (von vorne nicht sichtbare) Zopfband ist schwarz. Mit der spiegelnden Lebendigkeit des weißen Kopfes kontrastiert prächtig das eisenrote gewässerte Band des massigen goldenen Medaillons um den Hals.

Ebenso elegant ist die Farbengebung am Sockelornament. Das vorne in plastischer Rocaille-Kartusche angebrachte Wappen ist in den heraldischen Tinkturen ausgeführt, wobei wieder ein zartes Eisenrot vorherrscht. Die kräftigen Ranken an den Sockelecken sind schwer vergoldet, die übrigen ornamentalen Details mit hellem Purpur gehöht oder in leuchtendem Blau gehalten. Ob die kalt aufgetragene rote und schwarze Farbe, die sich in Spuren an den Lippen und an den Augenlidern findet, noch der Entstehungszeit der Büste angehört, wage ich nicht zu entscheiden.

Die Bestimmung des Porträts bot keine Schwierigkeiten. Das Wappen war leicht als das der Grafen von Haimhausen festzustellen. Somit konnte es sich kaum um eine andere Persönlichkeit handeln als um den Grafen Sigismund

BÜSTE DES GRAFEN SIGISMUND HAIMHAUSEN
NYMPHENBURGER PORZELLAN.
VON DOMINIKUS AULICZEK D. Ä. ETWA 1770

MÜNCHEN,
NATIONALMUSEUM

Haimhausen, der in der Geschichte der Nymphenburger Porzellanfabrik während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine sehr bedeutsame Rolle spielte.

Sigismund Graf von und zu Haimhausen war geboren am 28. Dezember 1708 in München als Sohn des bayerischen Hofrats und Kammerherrn Franz Joseph von Haimhausen, der 1715 zu Paris starb. Nach den üblichen Kavaliersreisen widmete sich der Graf mit Ernst dem Studium der Bergwerkskunde. Auf Grund dieser Vorbildung berief ihn Kurfürst Max III. Joseph zur Leitung des Münz- und Bergwesens in Bayern und ernannte ihn 1751 zum Geheimen Rat, Obristmünzmeister und Oberbergwerksdirektor. Zielbewußt griff Haimhausen überall selbst ein, verbesserte die Münzeinrichtungen, reorganisierte das Berg- und Hüttenwesen, betrieb die Gründung der Akademie der Wissenschaften.

Im Jahre 1759 wurde er zum Präsidenten der Akademie ernannt, eine Würde, die er mit kurzen Unterbrechungen bis an sein Lebensende bekleidete. Er starb am 16. Januar 1793 im 85. Lebensjahre; der letzte männliche Sproß seines Stammes, wurde er im Franziskanerkloster St. Anna auf dem Lehel in München beigesetzt.

Für die Entwicklung der Nymphenburger Porzellanfabrik war Sigismund Graf Haimhausen von ausschlaggebender Bedeutung. Seiner persönlichen Initiative ist in erster Linie die Ausgestaltung der Manufaktur in Neudeck zu danken. Der Aufschwung, den das Unternehmen dann in Nymphenburg besonders in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts nahm, ist im wesentlichen eine Folge der Tatsache, daß von 1761 der Graf die eigentliche Leitung selbst als Direktor übernahm,[1]) einen Posten, den er bis zu seinem Tode, also über 30 Jahre lang, innehatte.

Durch die amtliche Tätigkeit des Grafen Haimhausen als Präsident des 1751 gegründeten „Kurfürstl. Münz- und Bergwerkskollegiums“ erklärt sich ohne weiteres auch die Frage, wie die Büste an ihren bisherigen Aufbewahrungsort gekommen ist. Es war allem Anschein nach ein Geschenk des Amtsvorstandes an das Dienstgebäude und hier ein durch alle Jahre treu gehütetes Inventarstück, das natürlich auch im 19. Jahrhundert die Verlegung des Amtes in das neuerbaute Haus in der Ludwigstraße mitmachte.

Wäre es nach dem Gesagten noch notwendig, die Persönlichkeit des Dargestellten weiterhin zu erweisen, so könnten die beiden bekannten Porträts des Grafen Haimhausen als Vergleichsmaterial beigezogen werden: ein Sitzbild in der Akademie der Wissenschaften in München, sowie ein neuerdings Edlinger zugeschriebenes Porträt in der großherzoglichen Galerie in Darmstadt.

Auch die Denkmünze von Schega, der die rege Entfaltung seiner Kunst in München besonders auch der Protektion des Grafen zu verdanken hatte, gibt vor allem das charakteristische Profil in übereinstimmender Weise wieder.

Ebensowenig Schwierigkeiten, wie die Recherche nach dem Dargestellten, bot die Frage nach dem Künstler der Büste. Für den Kenner der Nymphenburger Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts bedarf es keiner ausführlichen Begründung, daß und warum gleich beim ersten Blick auf Auliczek geraten werden mußte.

[1]) Vergl. Forschungen zur Geschichte Bayerns, Jahrg. 1908, S. 215.

In der Tat fand diese Bestimmung bei weiterer Forschung bald eine willkommene und einwandfreie Bestätigung. In der Biographie Auliczeks, die 1772 in dem jetzt äußerst selten gewordenen „Augsburgischen monatlichen Kunstblatt" (VII. Stück vom 31. August 1772, S. 65 ff.)[1]) erschienen ist, findet sich bei dem Verzeichnis der Arbeiten, die der Künstler für die Porzellanfabrik Nymphenburg ausführte, die Bemerkung: „Des Herrn Grafens von Haimhausen Exzellenz, eine Büste; dieses Stück ist nach der Lebensgröße und auf einem Postamente." Zweifellos darf diese historische Nachricht mit unserer Büste in Verbindung gebracht werden.

Das Entstehungsjahr läßt sich nun allerdings augenblicklich nicht mit absoluter Sicherheit feststellen. Als terminus ad quem kommt das Jahr 1772 in Betracht, da damals die Büste bereits in dem „Augsburgischen Kunstblatt" erwähnt wird. 1765 wird Auliczek in Nymphenburg angestellt. Vorher kann die Büste keinesfalls entstanden sein; im Gegenteil: es ist anzunehmen, daß sich der Künstler erst an eine so große Aufgabe wagen konnte, nachdem er sich einmal mit der Technik des ihm doch vorher durchaus fremden Materials vollständig vertraut gemacht hatte. Man darf also wohl an 1770 denken. Genauer läßt sich das Datum vielleicht noch präzisieren, wenn es, wie ich hoffe, gelingen wird, nachzuweisen, wann Haimhausen die Verdienstmedaille, die er um den Hals trägt, erhielt. Denn das goldene Medaillon mit dem Kerykeion ist wohl eine fürstliche Auszeichnung, die für besondere Verdienste um Handel und Industrie, vielleicht nur in diesem einzigen Falle, verliehen wurde. Möglicherweise ist es übrigens auch das Amtszeichen für den Vorstand des „Kommerz-Kollegiums", welche Würde Haimhausen ebenfalls bekleidete.

Mit dem Nachweis der Autorschaft Auliczeks an der Haimhausenbüste ist nun auch, wie es scheint, das Hauptwerk des Künstlers für die Nymphenburger Porzellanfabrik festgestellt. Ich habe bereits kürzlich im „Katalog des Europäischen Porzellans im Bayer. Nationalmuseum" versucht, in knappen Umrissen eine Charakteristik der Kunstweise Auliczeks zu geben; in einer anderwärts erscheinenden Gegenüberstellung Auliczeks mit seinem Vorgänger in Nymphenburg, Franz Bastelli, sollen diese Andeutungen noch weiter ausgeführt werden. Hier, wo vorerst einmal das einzelne Stück bekannt gemacht werden soll, genügt es, auf die künstlerischen Zusammenhänge und Einflüße, aus denen dieses Werk aufgebaut scheint, kurz hinzuweisen.

Vor allem hat man bei Arbeiten Auliczeks stets den Eindruck einer gewissen Zurückhaltung, die sicher niemals beabsichtigt ist. Überall merkt man die Grenze des Könnens, die dann durch irgend eine künstlerische Phrase zu vertuschen versucht wird. Diese Beobachtung gilt ebenso für die große Plastik, wie für die kleinen Porzellanfiguren. Etwas Gezwungenes, Lebensfremdes, das keineswegs einer bewußten „akademischen" Reserve entspringt, stört bei jedem Werk des von den verschiedensten Kunstrichtungen beeinflußten Bildhauers, der überall profitieren

[1]) Karl Trautmann hat das Verdienst, diese längst vergessene Biographie wieder aufgefunden und zugänglich gemacht zu haben. (Vgl. Altbayerische Monatsschrift, herausgeg. vom Historischen Verein von Oberbayern, 2. Jhgg., 1900, Heft 1, S. 25 ff.)

will, dabei aber nur selten den Kern der nachgeahmten Kunstleistung erfaßt, sondern nur ihr äußerliches Gehaben sich zu eigen macht.

Es ist übrigens nicht unwahrscheinlich, daß das Gesicht der Büste nach einer von dem Lebenden abgenommenen Gipsmaske hergestellt ist. Dafür spricht einesteils die ganz naturalistische Behandlung der Fleischteile, wie die Tatsache, daß die Augen im Gegensatz zu der lebendigen und feindurchgeführten Modellierung der übrigen Partien schematisch und hart ausgeschnitten sind; denn gerade die Augen mußten ja bei Abnahme der Maske geschlossen sein und besonders geschützt werden. Auch bleiben die Maße der Büste etwas unter Lebensgröße. Hätte der Bildhauer den Kopf frei modelliert, so wäre es ihm ein leichtes gewesen, die Schwindungsverhältnisse des Porzellans im Brand zu berechnen und infolgedessen das Modell etwas größer zu halten; bei der Maske war dies naturgemäß unmöglich. Zudem scheint das Abnehmen einer Maske von lebenden Persönlichkeiten auch damals schon eben keine seltene Erscheinung gewesen zu sein; ich erinnere nur an die Tatsache, daß Goethes Züge 1807 der Weimarer Bildhauer Weisser oder 1816 Schadow mittels einer Gipsmaske abnahm. Daß Auliczek selbst auch Gipsmasken herstellte, kann ich durch eine archivalische Notiz erweisen; allerdings handelt es sich hier um eine Totenmaske des bayerischen Historikers Andreas Felix von Oefele.

In den Werkstätten der böhmischen und Wiener Barockmeister mit ihrer theatralischen Manier war Auliczek aufgewachsen; kaum daß er in Wien für Donners reinere Schönheit schon Verständnis hatte. In Paris kam er in die Schule der französischen Akademie, wo unter dem Schlagwort „la noble simplicité" sich der beginnende Klassizismus des Louis XVI. als Gegenmacht gegen die kecke Rokokokunst vorbereitete; besonders die Söhne des handfertigen Jean-Jacques Caffieri scheinen ihn hier nachhaltig beeinflußt zu haben. In London lernte er neben den eingewanderten italienischen, französischen und niederländischen Barockmeistern die naturalistische Richtung der Akademie kennen. In Rom verfiel er dem leeren Pathos und der gewalttätigen Effekthascherei der Nachahmer und Nachstreber Berninis; hier ist er aber wahrscheinlich auch mit dem ausgezeichneten Porträtplastiker Houdon zusammengetroffen, der mit dem Preis der Pariser Akademie seit 1761 in Rom weilte. In München endlich beeinflußte ihn ebenso die große Gebärde der lebensfrohen und kräftigen Bildhauer des bayerischen Hofes, der Straub, Günther, Boos, wie die prickelnde Leichtigkeit und das kokette Virtuosentum eines Bastelli, dessen Meisterschaft in der Kleinwelt der Porzellanplastik er vergebens zu erreichen strebte. Daneben geht noch, sei es durch direktes Studium oder durch weite Verzweigungen und Kanäle, eine Art retrospektive Anregung, vor allem durch die großen Meister der italienischen Renaissance. In dem Erfassen des Momentanen berührt sich die physiognomische Kunst Auliczeks bei der Haimhausenbüste — so abstrus es klingen mag — beispielsweise mit Donatellos sog. Niccolò da Uzzano.

Umsomehr überrascht, kennt man die mannigfaltigen Grundlagen der Künstlernatur Auliczeks, die Konzentrierung all dieser ästhetischen und psychologischen Strömungen zu dem einheitlich empfundenen und durchgeführten Kunstwerk der Haimhausenbüste, die eine so eigenartige Stellung an der Grenzscheide zwischen monumentaler Plastik und Handwerkskunst einnimmt.

EIN BRIEF AN EINEN SCHÜLER VON KARL LEIPOLD

Jede Kunstäusserung ist als Dokument des Empfindungslebens anzusehen. — Man kann keine Kunst mit dem Gehirn machen. —

Ein Mathematik-Professor hat sicherlich ein gut entwickeltes Gehirn, wird

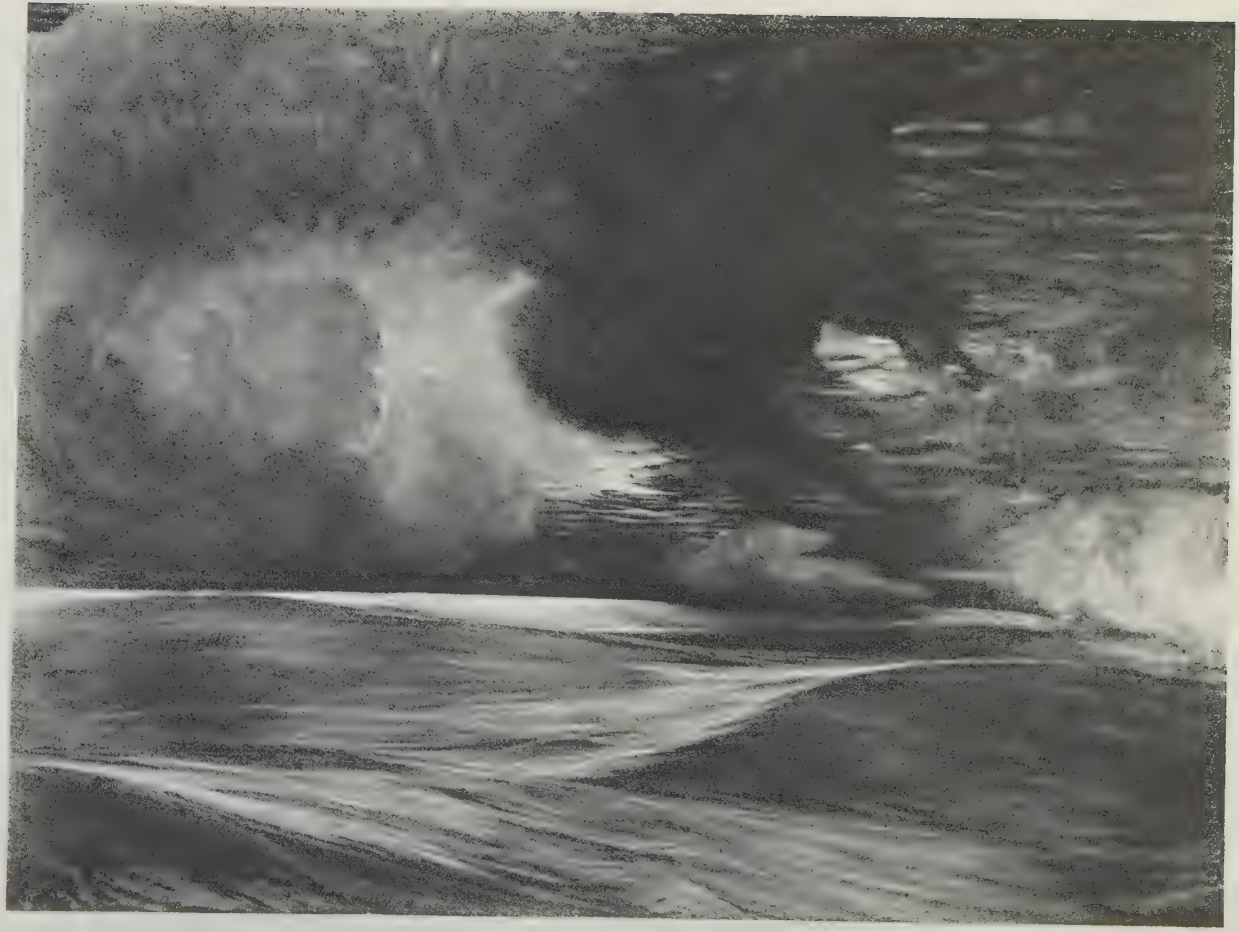
Oceanic.

jedoch nie ein Künstler sein — wohl aber kann mancher Künstler ein guter Mathematiker sein, da er doch außerdem ein gut konstruiertes Gehirn hat (Lionardo).

Auch mit den Sinnen allein schafft man keine Kunstwerke — Sinne appellieren an die Instinkte.

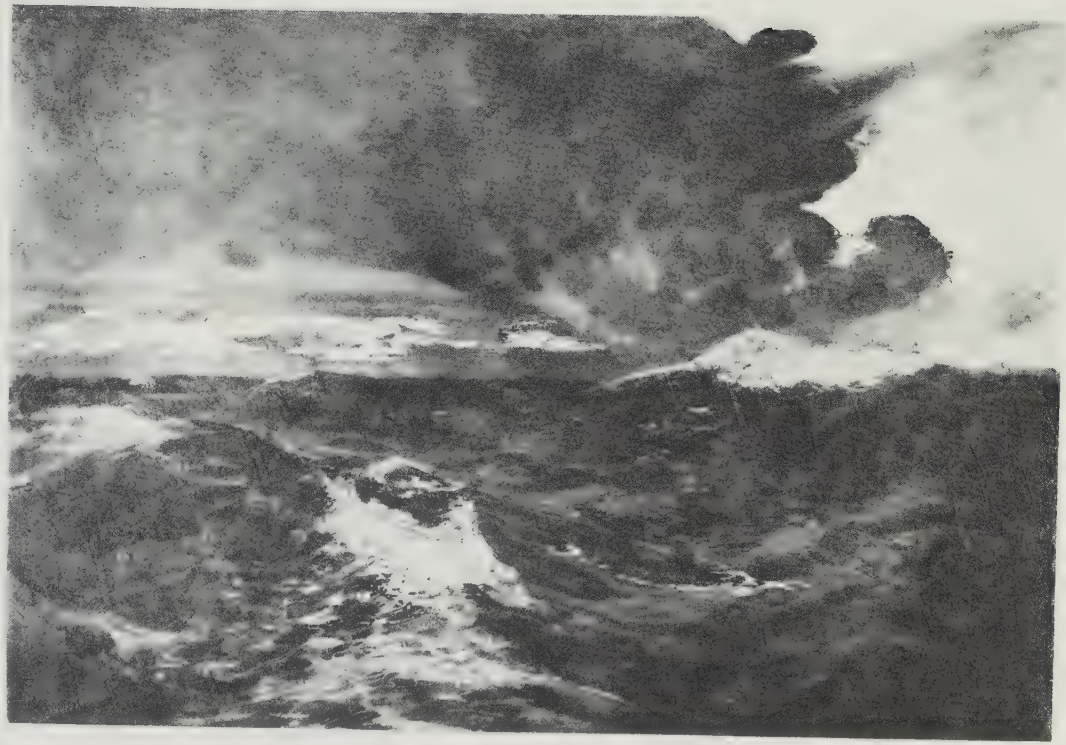
Es gibt Maler, die mit den Sinnen (Formensinn und Farbensinn) arbeiten. Das sind die Durchschnittsmaler. —

KARL LEIPOLD, MÜHLE IN DER MARSCH



ES WERDE LICHT

PHANTASIE



KARL LEIPOLD, EISMEER

Sind beide Sinne hochentwickelt, so haben wir den besten Typus des Durchschnittsmalers.

Auch gibt es darin mancherlei Variationen, solche, deren Sinne auf äussere Naturerscheinung, Form, Farbe reagieren. —

Eine schöne Form treibt den Bildhauer zur Nachahmung derselben. (Formensinn, Durchschnittsbildhauer.) Der Künstler unter denselben steht darüber.

„Freischaffen".

Die Verbindung von Form und Farbe, die das Auge sieht, reizt den Maler mit angeborenem Darstellungsdrang zur Nachahmung derselben. — Er wird immer etwas Persönliches hineinlegen, da er doch ein Mensch ist.

Am Elbdeich.

„Natureindruck".

Je besser er sein Auge schult, desto reicher seine Wiedergabe. Die Künstler unterscheiden sich untereinander durch Qualität. - Dann gibt es welche, die der Natur Gewalt antun. – Der Natur, die sie anschauen. - Wieder andere, deren Gehirn stärker ist als ihre Sinne — diese werden Techniker. – Während die einen anfänglich Kontakt mit dem Gefühlsleben des Publikums hatten, suchen die Neuesten den Kontakt mit der Wissenschaft.

„Persönlichkeit".

Jede Persönlichkeit ist geboren. (Jetzt gibt es viele künstliche.)

Die ersten sind revolutionär — sie stoßen sich überall auf der Akademie und haben dort nie Mitstrebende. —

Die Künstlichen haben gewöhnlich alle Schulen hinter sich und lesen fleissig über Kunst und schauen sich Gemälde an.

Die Persönlichkeit liegt darin nicht, mit dem Auge des Durchschnitts die Natur anzusehen und sie dann selbständig wiederzugeben. —

Die grosse Kunst aber geht weit über das Persönliche hinaus, gerade so, wie der Künstler über sein eigenes Ich hinauswächst. —

Nein, die Gesetze der grossen Kunst liegen ganz wo anders. —

Sie ist seelisch.

Sie steht unter ganz eigenen Gesetzen — unergründlichen — aber die Gesetze der Harmonie ziehen durch sie hindurch. Ihre Quelle ist das hochentwickelte

Reisigsammler.

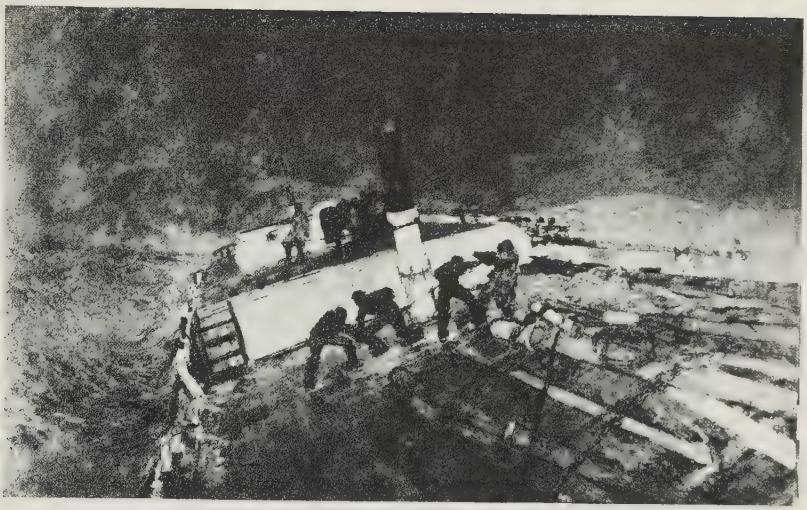
Innenleben — trachte nach Reichtum — innerm Reichtum — da hört auch die Arbeit des Kritikers auf.

Es wird niemand verlangen, daß der Kritiker all die Eigenschaften des Künstlers besitzt.

Es liegen die Prinzipien in der Harmonie, ich glaube nicht, dass irgend jemand sie ergründen kann — genug, man fühlt sie — setzt sie hin — fühlt immer neue und setzt sie ebenfalls hin. — Dies Darstellen des Ungesehenen ist Qual und Kampf. Immer mit dem Unsichtbaren, aber oft fühlt man ein herrlich Hohes durch einen hindurchrauschen, als wenn das All einen durchzittert. —

Man fühlt, daß Gesetze existieren, alles ist innere Notwendigkeit — jeder Ton — setze einen andern hin und du bist unglücklich.

Trachte das Wesen aller Dinge um dich und in der Natur zu ergründen, wenn dir der Instinkt fehlt. Beobachte und studiere die Gesetze des Wassers,



DIE „GUILLERMINA“ IM STURM

FLIEHENDE SCHMUGGLER

Ponte dei Sospiri.

der Luft, des Körpers — nicht lasse dich blenden durch die zufällige Erscheinung — mache sie dir zu eigen und alle Erscheinungen der Natur gebären sich von selbst in dir.

Auf diese Art wirst du nie ein Kopist der Natur, wenn auch noch so ein geistvoller — begreife — es ist nicht schöpferisch.

Es ist aber eine Notwendigkeit, wenn der Prozeß des schöpferischen Werdens in dir vorgehen soll, daß du dein Empfindungsleben rein hältst.

Die sämtlichen Reproduktionsrechte an den Werken Leipolds sind im Besitz der Münchner Graphischen Gesellschaft, der wir die Ueberlassung der Rechte für diesen Zwek verdanken.

BERICHTE DER HOF- UND STAATS-SAMMLUNGEN

K. GLYPTOTHEK UND SKULPTURENSAMMLUNG DES STAATES

VON PAUL WOLTERS

Im Jahre 1908 ist nur eine antike Skulptur erworben worden, die attische marmorne Grabstele mit der Darstellung einer Lutrophoros in Relief und Resten des sonstigen, in Bemalung ausgeführten Schmuckes, die oben S. 9/10 eingehender besprochen ist. Hier genügt deshalb die bloße Nennung.

ERWERBUNGEN DES K. ANTIQUARIUMS IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES JAHRES 1908

VON JOHANNES SIEVEKING

I. Marmor.

1. Weibliches Idol. Höhe 7½ cm. Herkunft Aegina. (Abb. 1) Ein Beispiel des fetten Typus der primitiven Kykladenkultur.

II. Bronze.

1. Statuette eines laufenden Silens. (Abb. 2) Höhe 9½ cm. Fundort Süditalien. Die bärtige Figur mit Pferdehufen, von denen der rechte jetzt fehlt, und Pferdeohren ist in heftiger Bewegung dargestellt. Der rechte Arm greift vor, der linke zurück, der Pferdeschweif bäumt sich hochflatternd auf. Der Silen ist offenbar in der Verfolgung einer zweiten Gestalt, wohl einer Nymphe, begriffen, mit der zusammen

Abb. 2.

Abb. 1.

er einst die Rundung eines Gefäßes zierte, deren Verlauf die Körperbewegung mitmacht. Nicht sicher ist, wo die Figuren angebracht waren, ob oben auf dem Mündungsrand, oder auf der Schulter des Gefäßes. Es ist der jonische Silenstypus aus der Zeit um 500 v. Chr., vielleicht chalkidischer Kunstart.

2. Große Hydria. (Abb. 3) Höhe 45 cm. Fundort Unteritalien. Antik sind die obere Hälfte des Gefäßes mit dem überhängend mit einem Stabornament geschmückten Mündungsrand, die drei gegossenen Henkel und der ebenfalls gegossene Fußring. Die untere Hälfte des Körpers ist in vielleicht etwas zu schlanken

Proportionen ergänzt. Die Henkel sind reich verziert und zwar die beiden wagrechten mit Stabornament und Perlreif, der senkrechte außerdem mit einer Sirene auf einem Palmetten- und Rankenornament. Der Stil ist der reif-archaische aus der Zeit um 500.

Abb. 3.

Abb. 4.

3. Handspiegel. (Abb. 4) Höhe 33½ cm. Durchmesser der Platte 16½ cm. Fundort Peloponnes. Den Griffansatz bildet ein Mädchen im Peplos, die auf Kopf und erhobenen Händen das Spiegelrund trägt, bei weiblichen Spiegelstützen ein ungewöhnliches Motiv. Der Stil

Abb. 5.

der Figur weist auf die peloponnesische Kunst der Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. Eine außerordentliche Seltenheit ist die Erhaltung des beinernen Handgriffes, der sich durch geschmackvolle und handliche Form wie durch seine fein abgewogenen Proportionen auszeichnet.

4. Gravierter etruskischer Spiegel. Höhe 17 cm. Durchmesser der Platte 13 cm. Meleager, Atalante, Althaia und Porthaon inschriftlich bezeichnet in typischer Gruppenbildung, oben der Eberkopf. Gute Arbeit.

III. Terracotta.

1. Sog. Melisches Relief. (Abb. 5) Höhe 17½ cm. Breite 16 cm. Auktionskatalog Hartmann, Helbing 1905 No. 280 und Lossow, Helbing 1907 No. 462. Ergänzt ist die linke untere Ecke mit dem Sitz und einem Stück des weiblichen Gewandes. Vor der trauernden Penelope steht der als Bettler heimgekehrte Odysseus. Die gleiche Gruppe ist in mehreren Beispielen erhalten, so im Louvre und in Berlin, erweitert noch durch 3 Figuren hinter der Penelope, wohl Diener des Hauses, zeigt sie ein Relief derselben Art, das sich vor einigen Jahren im Kunsthandel befand.

2. Vier Fragmente eines zylindrischen Kohlenbeckens. (Abb. 6) Aus dem Piräus. Höhe 14—17 cm. Erwähnt bei v. Bienkowski, Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst S. 44 und 151. Rotbrauner, stark mit Glimmer versetzter Ton. Die Figuren sind nachträglich auf den Grund mit freier Hand aufmodelliert und daher zum Teil abgesprungen, so das rechte Bein der Gestürzten. Zwei Fragmente zeigen Eroten mit Guirlanden und Tänien, die beiden andern Kämpfe zwischen Griechen und Galliern, wohl Anlehnungen an die berühmten pergamenischen Gruppen. Solche bildliche Darstellungen auf Kohlenbecken sind ungewöhnlich, meist finden sich auf ihnen nur ornamentale Reliefverzierungen. Der Stil weist

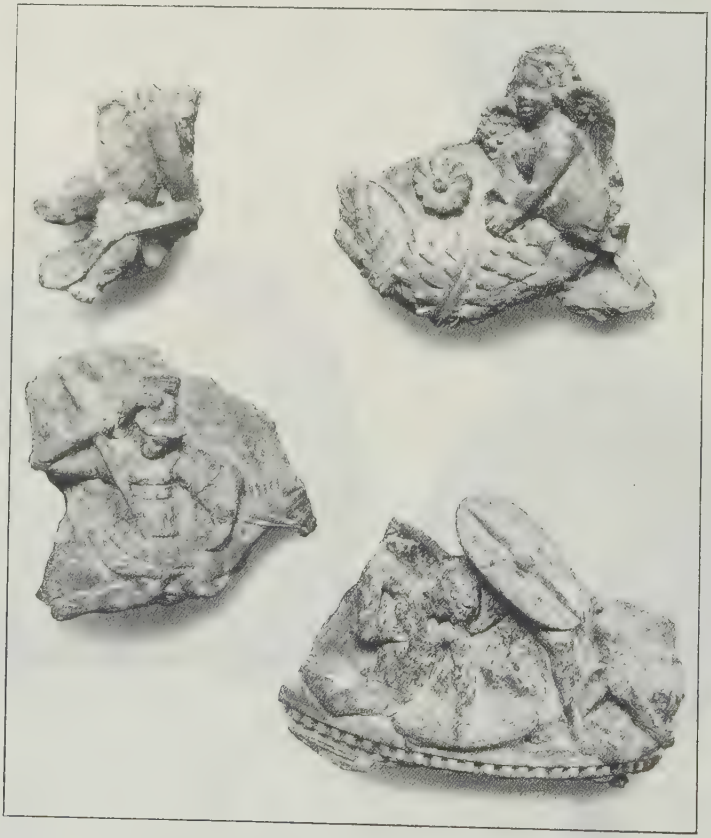


Abb. 6.

auf das 1. Jahrh. v. Chr., sowohl für die dicken Putten und Guirlanden, sowie die Kampfdarstellungen sind die Reliefs vom Denkmal von St. Remy zu vergleichen.

Als Leihgabe des Bayerischen Vereins der Kunstfreunde erhielt das Antiquarium außer

Abb. 7.

dem großen Bronzevolutenkrater, der im vorigen Bande dieses Jahrbuchs ausführlich behandelt wurde, eine kleine mykenische Steatitpyxis mit Deckel aus Kreta. (Abb. 7) Höhe 6 cm. Auktionskatalog Naue, Helbing 1908 No. 178. Gravierte Spiralbänder schmücken Deckel und Gefäß. Ein Ansatz befindet sich oben auf dem Deckel, 4 kleinere am Rumpf.

K. MUSEUM FÜR ABGÜSSE KLASSISCHER BILDWERKE

VON PAUL WOLTERS

Die Sammlung hat außer durch Kauf eine größere Anzahl von Abgüssen als Geschenk erhalten, für welche sie namentlich den Herren E. Pridik und J. Loeb zu Dank verpflichtet ist. Zu nennen sind folgende:

(Inv. 1629) Kopf des von Furtwängler (Münchner Sitzungsberichte 1901 S. 783) für den Pothos des Skopas in Anspruch genommenen Typus, im Britischen Museum (Catalogue III, 1692).

(Inv. 1631) Kopf des sog. Alkibiades (vgl. Arndt, Strena Helbigiana S. 10 Amelung, Vaticanisches Museum I. S. 598, 441) aus Kleinasien jetzt in der Ny-Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen.

(Inv. 1670) Hellenistischer unbärtiger Porträtkopf aus Ägypten, ebenda.

(Inv. 1677) Bronzekopf des Sokrates, Glyptothek, München No. 448. Kekule, Bildnisse des Sokrates Nr. 18.

(Inv. 1690) Fragmentierte geflügelte Figur aus Pergamon, Berlin.

(Inv. 1630) Attisches Grabrelief der Münchner Glyptothek, No. 272b: Sitzender Jüngling mit Hund, Anfang des vierten Jahrhunderts.

(Inv. 1669) Votivrelief, ein Kranker auf Bett in das Heiligtum eines Heilgottes getragen; jetzt in der Ny-Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen.

(Inv. 1636) Bruchstück eines marmornen Oscillums (?) im Besitz des Herrn J. Loeb, München: Oberkörper eines bärtigen Silen und andrerseits ein jugendlicher Kopf.

(Inv. 1666) Torso eines Diadumenos, Berlin No. 513.

Außerdem sind, hauptsächlich als Geschenke, eine größere Anzahl von Abgüssen nach Bronzestatuetten und Terrakotten, sowie Ausgüsse aus Tonformen in die Sammlung gekommen. Die Sammlung der Photographien nach Antiken wurde um 558 Stück vermehrt, namentlich durch Serien aus Boston, London, Berlin, Kopenhagen und Griechenland.

Drei Herstellungen von antiken Werken wurden in Gips ausgeführt. Es wurde der Abguß des Sandalenlösers Lansdowne durch Anfügung des Faganschen Kopfes (vgl. Furtwängler, Glyptothek zu No. 287) und durch die Entfernung, der störenden Stützen sowie die sonst nötigen Umarbeitungen dem ehemaligen Eindruck dieses offenbar einst berühmten, lysippischen Werkes wieder möglichst angenähert.

Der zweite derartige Versuch wurde durch die Feststellung ermöglicht, daß von der berühmten Marsyasgruppe des Myron nicht nur der Marsyas, sondern auch die Athena in Kopien erhalten sei (vgl. Jahrbuch des Instituts 1908 S. 125). Unter der Leitung von J. Sieveking ist daraufhin die Gruppe durch den Bildhauer K. Baur hergestellt worden; vgl. den Bericht im Arch. Anzeiger 1908 S. 341.

Eine dritte Herstellung von ähnlicher Art und nicht geringerem Interesse ist an dem Athenatorso Medici ausgeführt worden. Nach den Angaben W. Amelungs ist unter Benutzung des von ihm als zugehörig nachgewiesenen Wiener Kopfes sowie der übrigen Repliken und Nachbildungen dies ganze Kolossalwerk in Gips rekonstruiert worden. Die bildhauerische Arbeit übernahm Chr. Nüßlein, die Überwachung der Ausführung wieder J. Sieveking.

Die wissenschaftliche Begründung hat Amelung in den Jahresheften des österreichischen arch. Instituts 1908 S. 169 gegeben. Es darf als eine wirkliche Bereicherung unserer Anschauung bezeichnet werden, daß so, wenn auch nur in

Gips und mit den notwendigen Schwächen aller modernen Ergänzungen behaftet, doch in ganzer einstiger Größe und nach bestem Wissen von störenden Zutaten frei gehalten, ein Kolossalwerk aus der Schule des Phidias wieder vor unseren Augen erstanden ist.

ANTHROPOLOGISCH-PRAEHISTORISCHE SAMMLUNG

VON FERDINAND BIRKNER

Neuzugänge im Jahre 1908.

Prähistorische Abteilung:

A. Geschenke:

1. Herr Kommerzienrat Ludowici überwies der Sammlung eine Anzahl Scherben, welche die in seinem Werke: „Urnengräber römischer Töpfer aus Rheinzabern" besprochene Technik der Terra nigra-Gefäße illustrieren.
2. Durch Vermittlung des Herrn Karl Ullrich erhielt die Sammlung vom Generaldirektor der Kulmizschen Gruben (Breslau) Bergassessor Nägeli eine Reihe von Fundstücken aus einem vorgeschichtlichen Bergwerk zwischen Bischofshofen und St. Johann: 2 Bruchstücke von schweren Steinhämmern, Proben von Kupfererz, Holzreste.
3. Herr Hauptmann Münsterer schenkte der Sammlung eine Kupferaxt aus Grub bei Langquaid, B.-A. Rottenburg.
4. Durch die Bauleitung der Rathgeberschen Fabrik bei Moosach, B.-A. München, erhielt die Sammlung ein dort gefundenes unverziertes Gefäß nebst Skelettresten aus einem Hockergrab der jüngeren Steinzeit.

B. Ausgrabungen mit Mitteln der akademischen Kommission für Erforschung der Urgeschichte Bayerns durch Herrn Oberamtsrichter a. D. Dr. Frz. Weber (Ausgrabungen und Funde in Oberbayern im Jahre 1907, Altbayer. Monatsschrift Jahrg. 8 Heft 3/4 S. 51):

1. Grabhügelgruppe zwischen Buchsee und Weipertshausen, B.-A. Wolfratshausen:
   5 Grabhügel ohne Metallbeigaben mit einer großen Anzahl von Gefäßen aus der jüngsten Hallstattstufe.
   Hügel 1 Leichenbrand. Napf aus rötlichem Ton, eingeritztes Band mit Wolfszähnen. Napf ohne Verzierung; urnenartiges Gefäß, rot mit schwarzen Streifen und Einritzungen. Teller auf dem Rande verziert. Schälchen, roter Ton mit schwarzen Strichen; Schälchen mit gestricheltem Rand; Henkelbecher mit Streifen auf Henkel und Bauch; zwei kleine in eine Spitze auslaufende Schälchen aus rotem Ton; Scherben.
   Hügel 2 Leichenbrand. Urne aus lederbraunem Ton mit eingeritzten Zickzacklinien; Napf aus rötlichem Ton; Napf aus schwärzlichem Ton.
   Hügel 4 Leichenbrand mit Steinkranz. Großer Napf aus lederfarbigem Ton; Napf aus rötlichem Ton; Napf aus rötlichem Ton; Scherben.
   Hügel 5 Leichenbrand. Große Urne aus braunem Ton mit Zickzacklinien und eingestochenen Ornament; Urne aus rotem Ton mit Bänderverzierung. Schüssel aus braunrotem Ton; Schüssel aus lederfarbigem Ton mit Strichen und Dreiecken; Napf lederfarbig, rötlich; Napf aus rötlichem Ton; Napf aus rötlichem Ton mit Verzierung; rote Schale mit Verzierung auf dem Rande; rotes Näpfchen.
2. Grabhügelgruppe zwischen Buchsee und Münsing:
   Näher an ersterem aus der jüngsten Hallstattzeit.
   Grab 2 Zwei gleiche Schalen aus schwärzlichem Ton mit Omphalos in der Mitte; Reste einer Bronzesitula ohne Verzierung.
3. Grabhügelgruppe bei Buchsee aus der Hallstattzeit (3. Stufe nach Reinecke):
   Grab 5 Leichenbrand. Sehr große Urne aus rötlichem Ton; Urne mit roter und schwarzer Streifenverzierung; Napf aus rötlichem Ton; Henkelbecher aus lederfarbigem Ton mit Strichverzierung; lederfarbiger Becher mit zweifachem Henkel und Strichverzierung; Reste von eisernen Wagenteilen.
4. Grabhügel am Schädlingberg bei Teisendorf, B.-A. Laufen; aus der älteren La Tènezeit:
   Grab 1 Leichenbrand? Scherben und Eisenreste.
   Grab 2 Eiserne Lanzenspitze, Lanzenfuß, Pfeilspitze und Messerklinge.

C. Durch das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns.
   Flachgrab in der Lößgrube südöstlich von Buchhofen, B.-A. Vilshofen.
   Urnenreste.

D. Ausgrabungen und Ankäufe mit Mitteln des Konservatoriums der anthropologisch-prähistorischen Sammlung.

I. Steinzeit:

Grotte im Altmühltale bei Neuessing, B.-A. Kelheim, ausgegraben durch Privatdozent Dr. Birkner, Kgl. Kustos der Sammlung. (F. Birkner: Die älteste Besiedelung des Altmühltales zwischen Kelheim und Riedenburg. Liter. Beilage zur Augsburger Postzeitung 1908 Nr. 51 S. 401. Steinzeitliche Wohnstätten bei Neuessing im Altmühltal. Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten 1908 Nr. 67 S. 631):

1. Feuersteinsplitter, zusammen mit diluvialen Nagetieren gefunden.
2. Messer, Schaber, Pfeilspitzen aus Feuerstein; Knochenpfriemen, Gefäßscherben in einer Kohlenschicht zusammen mit Knochen von Haustieren aus der jüngeren Steinzeit.

Der Besitzer Peter Wiedemann in Neuessing überließ die Funde ohne Entschädigung.

II. Bronzezeit:

Durch Kauf wurde ein Depotfund bei Langquaid, B.-A. Rottenburg aus der frühen Bronzezeit erworben (J. Jacobs: Ein Depotfund aus der Bronzezeit bei Langquaid. Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns XVII S. 33 ff.):

7 Randäxte; 1 Lanzenspitze; 9 Nadeln mit schräg durchbohrtem verzierten Kopf, vierkantigem, gedrehten Stiel; 7 Meißelchen, Punze; 3 Nähnadeln; 6 Ringe, davon 4 ineinanderhängend, alles aus Bronze.

III. Bajuwarische Reihengräber:

Tettelham bei Waging Bez.-A. Laufen, 15 Gräber, ausgegraben von Dr. Birkner:

Grab 2 1 Skramasax, eiserne Schnalle, ein eisernes Messerfragment, 1 Riemenzunge aus Bronze.
Grab 4 1 Langsax, 1 eisernes Messer, Kammreste.
Grab 6 1 eisernes Messer.
Grab 7 1 eisernes Messer.
Grab 8 1 im Langsax, Scheide mit Bronzeknöpfen und Bronzeortband, eisernes Messer, eisernes Schnappmesser.
Grab 9 Kammreste.
Grab 10 Eisernes Messer.
Grab 12 Eisernes Messer.
Grab 15 Eisernes Messer.

Der Besitzer Hofbauer Seehuber in Tettelham überließ die Funde ohne Entschädigung.

K. ETHNOGRAPHISCHES MUSEUM

VON LUCIAN SCHERMAN

Wem nur die völkerkundlichen Museen als Maßstab gelten, wie sie die neueste Zeit in verschiedenen Städten Deutschlands zu prunkender Größe hat emporwachsen lassen, dem wird der folgende Bericht wenig sagen. Man muß die spartanische Genügsamkeit der budgetmäßigen Ausstattung kennen, an die sich unser Institut durch Jahrzehnte gewöhnt hat, will man die Bestrebungen wohlwollend beurteilen, die meine Tätigkeit seit der Ende 1907 erfolgten Amtsübernahme geleitet haben. Oeffentlichen Sammlungen werden wir nur gerecht, wenn wir die Geschichte ihrer Entwicklung als bedeutsamen Faktor in die Rechnung einstellen.

Das Münchner Ethnographische Museum ist in einen Raum gezwängt, dessen Enge der Unterschätzung seiner Bestände Vorschub leistet. Und innerhalb dieser beklemmenden Mauern tun die von Großväterzeiten überkommenen Schränke noch das ihrige, um die Freude an der Sache zugleich mit dem Tageslicht zu dämpfen. Nach Maßgabe der Mittel hat mein Vorgänger damit begonnen, den Gegensatz des Ererbten und der Möglichkeit einer Neugestaltung durch einige moderne Museumsschränke anzudeuten. Den hiermit auch angebahnten Uebergang der — wenn ich mich der Kürze halber so ausdrücken darf — horizontalen Aufstellung (in Schautischen) zur vertikalen (in Schränken) tunlichst zu beschleunigen, betrachte ich als ebenso wichtige wie lohnende Aufgabe. Die Probe aufs Exempel ist gemacht: im Berichtsjahre ist durch diese Methode erreicht worden, ganze Sammlungen neu aufzustellen, die vorher in Kisten verpackt durch ihre Magazinierung und Aufstapelung innerhalb der Sammlung selbst — geeignete Lagerräume mangelten — weder dem Besucher noch den Sälen selbst irgend welchen Vorteil schufen. Die Art der Aufstellung ist nichts weniger als luxuriös, aber vielleicht doch so erfolgt, daß die Anforderungen der Aesthetik nicht gar zu empfindlich verletzt wurden. Bei der Eugen Wolfschen Tschuktschen-Sammlung[1]) freilich ließ sich,

[1]) Bei meinen Notizen aus der hier einschlägigen Literatur fiel mir auf, daß unsere Bestände sich in vielen Teilen decken mit den Tafeln bei V. G. Bogoraz, Očerk material'nago byta olennych Čukčej sostavlennyj na osnovanii kollekcij N. L. Gondatti: Sbornik Muzeja po antr. i étnogr. pri

sollten diese ansehnlichen Bestände endlich zu Tage gefördert werden, eine gewisse Zusammenpferchung leider nicht umgehen.

Auch sonst fehlte es der Verwaltungstätigkeit im Berichtsjahr nicht an Gelegenheit zu einschneidenden Maßnahmen. Vor allem ist dankbarst zu begrüßen, daß seitens des k. Staatsministeriums aus den Reserven die Mittel für die dringlichsten baulichen Aenderungen angewiesen wurden, mit denen sonst bis zur nächsten Budgetperiode hätte gewartet werden müssen. Auf diese Weise gelang es, das Erdgeschoß praktisch auszunützen und zugleich den architektonisch verunglückten Aufgang etwas gefälliger auszustatten, letzteres unter Mitwirkung des auch sonst selbstlos mittätigen Architekten H. v. Berlepsch-Valendàs; die Beamtenräume erhielten eine zweckmäßigere Einteilung und splendidere Ausstattung (es fehlte z. B. jede künstliche Beleuchtung); der Hauptfortschritt aber war die Einrichtung der Zentralheizung; sie milderte die gräßlichen Temperaturextreme, wie sie vordem in den Sälen geherrscht hatten, die durch ihre Lage über den Arkaden des Hofgartens und durch die Fensterverteilung allen Witterungseinflüssen aufs stärkste ausgesetzt sind. Natürlich zeigten sich die wohltätigen Folgen dieser Verbesserungen bald in einem kräftigen Ansteigen der Frequenz; während des Kalenderjahres 1908 wurden an den allgemeinen Besuchstagen im Ethnographischen Museum 7962 und in der — wegen des leidigen Platzmangels dislozierten — Peruanischen Sammlung 1139 Besucher gezählt. Die Teilnahme des Publikums gestaltet sich noch reger, seitdem ihm die Möglichkeit geboten ist, die Mehrung der Museumsbestände an der Hand wechselnder Ausstellungen von Ankäufen und Geschenken (im neueingerichteten Treppenhaussaale) zu verfolgen, insbesondere aber, seitdem durch Verwendung eigenen Aufsichtspersonals innerhalb aller zum Generalkonservatorium gehörigen Staatssammlungen eine wesentliche Vermehrung der Besuchstage eingetreten ist. Zur Zeit ist an sechs Wochentagen der Zutritt zu je einem der die Ethnographika beherbergenden Gebäude freigegeben: viermal wöchentlich ist das Museum geöffnet, zweimal die im Studiengebäude des Nationalmuseums untergebrachte Peruanische Sammlung.

Die summarische Uebersicht der Veränderungen im Besitzstand stellt sich wie folgt dar:

A. Durch Kauf erhielt das Museum einen Zuwachs von 166 Nummern. Darunter befinden sich die Erwerbungen von der Neißerschen Expedition nach Java und Bali, eine schwarzgrundige chinesische Porzellanvase, Kleidungsstücke von Timor und anderen kleinen Sundainseln, geheiligte Hölzer zentralaustralischer Stämme, welche die magisch-mystische Verbindung zwischen Mensch und Totem-Vorfahren darstellen,[1]) und eine kleine Sammlung von Kopf-, Arm- und Fußschmuck, Tabakspfeifen etc. der Carajá-Indianer Zentralbrasiliens. — Die Mittel für die Ankäufe stammen zum größten Teil aus Fonds der K. B. Akademie der Wissenschaften, deren Präsidium für diese Bewilligungen ehrerbietigster Dank abgestattet sei.

B. An Geschenken gingen dem Museum 475 Nummern zu, einschließlich der aus früherer Zeit stammenden, aber jetzt erst inventarisierten Geschenke von Dr. Otto (Teneriffa) und Professor Giesenhagen.[2]) Im einzelnen seien hervorgehoben die umfangreiche Sammlung aus Siam und Borneo (Dr. Bruegel); javanische Puppenspielfiguren, sogenannte Wayang kĕlitik (Großkaufmann Zorn, Soerabaja); ein mit einem chinesischen Reimlexikon beschriebener Bambusbehälter für Schreibpinsel mit anhängender Elfenbeinschnitzerei als Tuschdose (Prof. Ed. Grützner); zwei zusammengehörige arabische Grabsteine aus Marmor mit der Datierung 278 H. (= 891 n. Chr.), für Kommerzienrat Zettler aus Askalon in Palästina beschafft und von diesem gestiftet; eine Sammlung (18 Nummern) von Gebrauchsgegenständen, namentlich kunstgewerblichen Arbeiten mittel- und südamerikanischer Indianer (Freiherr v. Wendland, Bernried); zwei für die Geschichte der Geographie belangreiche Stabkarten der Marshall-Insulaner (Reallehrer Dr. Droeber und Obersteuermann a. D. Brunner); ein Buschmann-Stein mit Malereien, den zusammen mit einigen südafrikanischen Waffen Privatier E. Rieser nach München gebracht hat.

C. Der Tauschverkehr erbrachte dem Museum

Imp. Ak. Nauk II (St. Petersburg 1901). Der Stifter unserer Sammlung teilte mir auf Anfrage freundlichst mit, daß ein Teil seiner Gaben von Gondatti, das übrige von ihm selbst im nördlichen Kamtschatka gesammelt sei.

[1]) Hiefür genügt der Hinweis auf Strehlows treffliche Publikation in den neuen Veröffentl. aus d. Städt. Völkermuseum Frankf. a. M.

[2]) Namen ohne Ortsbezeichnungen weisen auf München als Wohnort.

79 mexikanische Altertümer vom Kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg; die Gegengabe bestand in japanischen Lacken der Sieboldschen Sammlung.

D. Die Präsenzbibliothek des Museums vermehrte sich um 144 Nummern, wovon 25 auf Geschenke treffen.

Was nun die bescheidenen illustrativen Beigaben dieses Berichtes anlangt, so war hierfür außer der Rücksicht auf Kosten und Raum besonders die Absicht maßgebend, Objekte auszusuchen, die uns nicht so ohne weiteres in natura oder in vielgelesenen Zeitschriften wieder begegnen. Es waren z. B. schon Vorbereitungen getroffen, Proben der oben erwähnten Carajá-Sammlung im Bilde festzuhalten, als die Beiziehung der vorzüglich orientierenden Aufsätze von G. von Koenigswald im „Globus" zeigte, daß der hier Band 94, p. 221 gegebenen Illustration zweifellos unser jetziger (von dem p. 217 genannten Herrn Hofbauer erworbene) Museumsbesitz zur Grundlage gedient hat.

Abbildung 1—2 illustrieren altes Museumsgut, das, vordem magaziniert, wieder zur Aufstellung gekommen ist. Die Stücke gehören zu einer herrlichen, nicht weniger als 171 Nummern zählenden Sammlung chinesischer Steinschnitzer-

Abb. 1 (ca. 1/4 n. G.).

eien, von König Ludwig I. von Bayern vor etwa 65 Jahren erworben. Der Darstellung nach[1]) beobachten wir bei der überwiegenden Mehrzahl einerseits reine Zierformen, die sich an die Struktur des Steinmaterials (Jaspis, Karneol, Lapis lazuli, Malachit, Nephrit etc.) möglichst eng anschmiegen, andererseits Figuren des religiösen Kults, bei denen nicht selten der Humor die Hand des Künstlers geführt hat. No. 1 ist ein „Huan", ein Ring aus Nephrit, wie er von beiden Geschlechtern als Schmuck am Gürtel getragen

Abb. 2 (ca. 1/5 n. G.).

wird. Als Ornament sind auf einer Seite zwei chinesische Drachen, auf der andern vier als Glückszeichen zu deutende Fledermäuse eingraviert. — No. 2 gibt die größte Figur der ganzen Sammlung wieder, ein Stück Malachit mit eingesprengtem Azurit. Es ist Ta-mo, = Sanskrit Bodhidharma, der 28. Patriarch in der Hierarchie des buddhistischen Mönchordens, ein südindischer Königssohn, der im J. 526 n. Chr. nach Kanton segelte. Unter der Regierung des den Buddhismus eifrig propagierenden Kaisers Wu-ti verbreitete er seine Lehre, die, offenbar an gewisse meditative Uebungen der indischen Yoga-Praxis anknüpfend, alles Heil in einer asketischen Verinnerlichung und in der Herzenserkenntnis sucht. Damit wird der buddhistische Schriftenkanon zur Seite geschoben, was aber, in Bekräftigung analoger Tatsachen auf religionsgeschichtlichem Gebiet, durchaus nicht hindert, daß die von ihm gestiftete Sekte ihrerseits sich eine bestimmte Schriftenmasse als literarische Basis wählt. Die von Bodhidharma in China begründete Gemeinschaft ist die Grundlage der vom 12. Jh. ab in Japan ausgebreiteten Zen-Sekte geworden, deren Name

[1]) Zur Technik vgl. W. L. Hildburgh, Chinese methods of cutting hard stones: Journal Anthr. Institute 37 (1907), p. 189 ff.

nichts anderes als die Wiedergabe von Sanskrit Dhyāna = Betrachtung, Denken ist. Auf unserem Bilde erscheint der Patriarch mit einem Schuh in der Hand; das ist eine Anspielung auf die Ueberlieferung, daß der chinesische Buddhist Sung-yün bei einem Besuch von Ta-mos Grab den Heiligen so im Sarge liegend fand. Auf die Frage, wohin er gehen wolle, antwortete Ta-mo: „Zum westlichen Himmel". Bei einer späteren Oeffnung des Grabes fand man nur noch den

Abb. 3 (ca. 1/23 n. G.).

Schuh vor, der dann als Reliquie verwahrt wurde, bis er durch Diebstahl auf Nimmerwiedersehen verschwand.[1])

Es ist das nicht die einzige Erzählung, die sich an den Namen unseres buddhistischen Mönches knüpft, und weit häufiger wird man an seine asketische Kraftübung erinnert, neun lange Jahre meditierend ein und dieselbe Mauer anzustarren. Der Gestalt Dharmas hat sich unter der so gut wie gar nicht geänderten Benennung „Daruma" das japanische Volk zu allerhand Spässen in Wort und Formgebung bemächtigt; am stimmungsvollsten führt uns Lafcadio Hearn in diese Welt fidelen Aberglaubens. Wir sehen die Götter des buddhistisch-shintoistischen Pantheons von ihrem barocken Lotussockel herunter-

[1]) Vgl. hierzu namentlich Edkins, Chinese Buddhism[2] (1893) s. v. Bodhidharma; Fujishima, Le Bouddhisme japonais (1889), p. 100 ff.

steigen; in neuer Geburt spenden sie uns, gemengselt und vermischt mit kunterbunten Zutaten aus indischen, chinesischen, japanischen

Abb. 4 (ca. 1/3 n. G.).

Legenden und Schnurren, ihren Gruß von einem jetzt unsichtbaren, aber desto fester gefügten Thron — aufgerichtet im Herzen jenes naiven Volkstums, das sich um die dogmatischen Schranken religiöser Sekten ebensowenig schert,

Abb. 4a (ca. 1/3 n. G.).

wie um den eitlen Lacküberzug, der ihm als europäische Kultur aufgenötigt wird.

Die Illustrationen 3—4 führen uns nach Bali, der östlich von Java gelegenen kleinen reichen Insel, die, der Hindukultur eine Zuflucht vor

Abb. 4b (ca. 1/3 n. G.).

dem Siegeszug des Islam im malaiischen Archipel gewährend, einen Schatz pietätvoller Traditionen hütet. Wir finden hier erlesene Schnitzereien, darunter eine Tempelzier, deren Oberteil, eine farbige Holzschnitzerei (weibliche Figur mit Schlange), sich fortsetzt in einem Gehänge von Holzmarkstückchen, Glasperlen und Tuchlappen als Umrandung eines aus chinesischen Münzen gebildeten Dreiecks[1]); weiter sehen wir ein dem javanischen Dakon nahe verwandtes Kugelspiel[2]) und schließlich drei mythologische Figuren aus vergoldetem Kupfer, die als Bhīma (mit dem langen Fingernagel[1]) am linken Daumen), Bāyu (der Windgott mit dem doppelten Donnerkeil) und Brahma (?) erklärt werden können[2]).

Das Original der Abbildung 5 ist eine seltene, zur „Famille noire", bezw. zu der hochgeschätzten schwarzgrundigen, irisierenden Unterart der „Famille verte" gehörige Vase. Ihr Dekor zeigt die beliebte Vereinigung von Prunusblüte und Nachtigall, am Halse Schmetterlinge und ornamentierten Lotus. Es gibt ähnliche Vasen mit ausgesparten Blumen der vier Jahreszeiten auf den verschiedenen Seiten; unser Exemplar begnügt sich mit der Blüte des Frühlings. Die Datierung nennt den Kaiser Ch'enghua (1465—1488); in China wurde jedoch der Gebrauch dieser Porzellanmarke erst 1667 untersagt, und wir

Abb. 5 (ca. 1/6 n. G.).

werden dem entsprechend wohl nicht fehlgehen, wenn wir die Vase dem Anfang der K'ang-hi-Periode (1662—1722) zuweisen[3]).

[1]) Soweit die Münzen ohne Loslösung zu lesen sind, weisen sie auf annamitisches Geld des 11. u. 15. Jahrh. Aehnliches gilt für die zum älteren Museumsbestand gehörigen Amulett-Figuren aus Bali. — Der Oberteil der Tempelzier erinnert an die Stange mit Drachenköpfen über einem tibetischen Tempel im Berliner Museum f. Vk.

[2]) Vgl. Museum voor land-en volkenkunde . . . Rotterdam 1907, Tafel I—II und p. 32 f. und dazu außer den Matthesschen Wörterbüchern die ägyptische Parallele bei Virchow, Zeitschr. f. Ethnologie 20, p. (215).

[1]) Die jetzt im Berliner Museum f. Vk. ausgestellte Le Coqsche Turkestan-Sammlung zeigt auf einer Beschwörungsszene aus dem mittleren Tempel der Sängim-Schlucht Buddha mit ähnlich verlängerten Zeigefingern. Walten hier Beziehungen ob?

[2]) Literatur und wichtige Anhaltspunkte bei Juynboll, Führer d. d. Ausstellung ethnogr. Gegenstände v. Bali. Leiden 1907.

[3]) Vgl. Monkhouse, Chinese porcelain (1901) p. 173, Fig. 40; Führer . . . Kunstgewerbe-Mus. Berlin [14] p. 98.

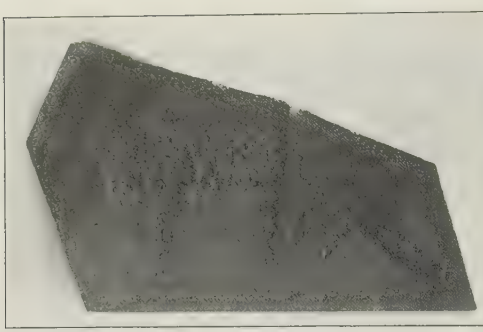


Abb. 6 (ca. 1/3 n. G.).

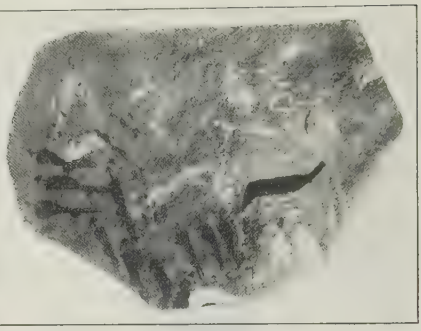


Abb. 6a (ca. 1/8 n. G.).

Mit Bild 6 kehren wir in das ureigenste Gebiet der Völkerkunde zurück. Da die in den Museen nicht häufig vertretenen Malereien der Buschmänner durch die unlängst veröffentlichten Untersuchungen von Moszeik — Levinstein und Terno — v. Luschan[1]) wieder mehr in den Vordergrund gerückt sind, ist die Reproduktion unseres neuen Stückes vielleicht nicht unangebracht. Die Zeichnungen sind auf den tonigen Sandstein mit mineralischen Eisenfarben aufgetragen. Die Malerei besteht aus einer älteren weißen und aus einer darüber gemalten dunkleren Schicht. Die erstere läßt springende Antilopen und Menschengestalten erkennen; der dunkle Auftrag zeigt eine Elen-Antilope und Buschmanngestalten mit den charakteristischen kleinen Köpfen und hervortretenden Gesäßformen. Der Vergleich mit den Meißelarbeiten desselben südafrikanischen Zwergvolkes, wie sie mit Steininstrumenten auf Basaltblöcke graviert wurden, wird uns durch die von Holub[2]) in den Jahren 1880—1894 dem hiesigen Museum überwiesenen Originale (vgl. Abb. 6a) erleichtert.

Von den oben erwähnten von Wendlandschen Geschenken sind in Abb. 7 geschickte Zedernholzschnitzereien wiedergegeben: Indianer von Cundinamarca (Kolumbien), Nachkommen des z. Z. der spanischen Eroberung herrschenden Chibcha-Stammes, tragen ihr Maisbier „Chicha" in selbstgefertigten Tonkrügen oder Kalebassen, bringen die Gefäße zu Markt, verkaufen Wasser etc. Die subtilen Federarbeiten auf Perlmutterscheibchen (Abb. 8) dürften zum Halsgehänge des neuzeitlichen Indianerschmuckes gehören.

Abb. 9—9a beziehen sich auf die siamesische Haarschneidezeremonie und zwar auf die zweite Vornahme dieses Brauches, die erste findet schon im frühesten Lebensalter statt. Er geht, wie die ganze Grundlage der religiösen Kultur Siams, auf Indien zurück. Schon die altbrahmanischen Ritual- und Gesetzbücher, von denen sich bekanntlich Buddhas Lehren durchaus nicht radikal losgelöst haben, erörtern diese für Knaben und Mädchen geltende Sitte, die ursprünglich im offenkundigen Zusammenhang mit der Pubertät steht; ethnologisch gehört das Kapitel von der Tonsur zum Haaropfer resp. zu den Abzeichen der Kultbündnisse. Den siamesischen Kindern wird bis zu jenem Haarschneidefest der Kopf rasiert; nur die Scheitelhaare schont man, sie werden mit Leinwandstreifen zusammengerollt. Bei dieser Feier nun muß auch das Scheitelzöpfchen fallen. Die hierbei hauptsächlich verwendeten Geräte sind: eine getriebene Silberschale mit Metalleinlage unter Anwendung der Niello-Technik; die Schale, deren Aussenwandung die Tierkreisgestalten zwischen Blattornamenten zeigt, ruht auf vier mit Dämonenköpfen geschmück-

Abb. 7 (ca. 1/3 n. G.).

[1]) Int. Archiv für Ethnogr. 18, p. 1 ff.; Z. f. Ethnologie 40, p. 665 ff.; Amtl. Berichte Kgl. Kunstsamml. 29, p. 45 ff.

[2]) Vgl. Holub, Von der Capstadt ins Land der Maschukulumbe 1 (1890) p. 109 ff.

ten Füssen und birgt die silbertauschierte Haarschere, ein kurz geschweiftes Rasiermesser, ein Döschen zur Aufnahme des Salbmittels und einen goldenen, kunstvoll gefertigten Ring (deutlicher in Abb. 9a zu sehen), der an dem festlichen Tag die Scheitelhaare zusammenhält.

Nach Siam ist das Haarschneidefest wohl um das 9. Jh. n. Chr. verpflanzt worden. Manche Aeußerlichkeiten weisen auf den Einfluß des

Abb. 8 (ca. ½ n. G.).

indischen Śiva-Kultes. An dem eben genannten Ring fällt neben der Farbenvarietät der Edelsteine oder der Emailarbeit — die Neunzahl ist hier die eigentliche Norm, schon durch den siamesischen Namen nophakau gekennzeichnet — die Schlangen- oder Drachenform ins Auge, ein gerade von Śiva-Mythen her wohlbekannter Typ. Und wie wir durch das Schmuckstück mit seiner Reminiszenz an die Halskette des brahmanischen Weltenzerstörungs-Gottes in das indische Mittelalter zurückgeleitet werden, so verbindet es uns andererseits mit dem siamesischen Hofleben unserer Tage: die höchste Ordensdekoration hat unverhohlen von diesem seit alters mit ehrfürchtiger Scheu betrachteten Juwel ihre Form entlehnt[1]).

Ich habe den eigenartigen Ring auch deshalb etwas eingehender besprochen, weil er ein Beispiel ist für jene häufigen Fakten, welche die breite Brücke schlagen vom Kunstgewerbe des Orients zur Mythologie und allgemeinen Völkerkunde. München besitzt nicht wie Nürnberg ein Gewerbemuseum, und so haben wir stillschweigend die Pflicht übernommen, die ethnographischen Sammlungen auch den kunstgewerblichen Bedürfnissen etwas anzupassen, um einem unter unseren Besuchern stark vertretenen Berufsstande einen Vorrat anregenden Lehrmaterials stetig vor Augen zu halten. Diese Pflicht hat das Gute gewirkt, daß man bislang in Bayern noch nicht auf die Methode verfallen ist, Ethnographie und Kunst in feindliche Lager zu spalten. Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn unsere (auch ihrerseits auf Austausch angewiesene) ethnographischen Institute einzelne Stücke den Nachbarsammlungen aushändigen, wo sie eine schmerzlich empfundene Lücke ausfüllen. Aber wehe den ethnogr. Museen, denen eine rauhe Hand die Kunstbestände zu entreißen trachtet, geleitet von der verworrenen und verwirrenden Absicht, Kulturgut und primitive Geräte zu scheiden, oder von ähnlichen fadenscheinigen Prinzipien. Ein Blick auf die peruanische Textilkunst und Keramik, eine Beobachtung der epochemachenden Resultate, die Stein, Grünwedel, v. Le Coq, F. W. K. Müller aus den Funden im Gebiete der Gobi gezogen haben, müßte mit genügender Deutlichkeit erweisen, auf welch abschüssige Bahn jene Sonderung zutreibt.

Zu den im Voranstehenden genannten Namen derjenigen Personen, denen unser Museum Spenden verdankt, sind hier noch hinzuzufügen: I. K. H. Prinzessin Therese v. Bayern, Prof. Rich. Andree, Hofjuwelier E. Fiegel (Berlin—Bangkok), Prof. K. Giesenhagen, Prof. A. Grünwedel (Berlin), Direktor Kaznakoff (Tiflis), Frl. L. Kolb, Freifrau v. Lotzbeck, Mr. Charles Lund (London), Ingenieur Joh. Mayr, Konsul E. Schüssel, Prof. E. Seler, v. Stefenelli, Buchdruckereibesitzer G. Werner (Tsing-tau).

Für wissenschaftliche Aufschlüsse bin ich den Herren Prof. Dr. Kurihara, Uno, Morita aus

Abb. 9 (ca. ⅓ n. G.).

Abb. 9a (ca. ½ n. G.).

Japan, Grünwedel (Berlin) und K. Dyroff (München) zu Dank verpflichtet. Besonders aber sei auch des regen Interesses gedacht, womit das bayerische Herrscherhaus sich des Ethn. Museums annimmt. Wie die Könige Max I.,

[1]) Näheres bei Gerini, Chulakantamangala (Bangkok 1895); Petersburger Wörterbuch s. v. keśānta; Hillebrandt, Ritual-Litteratur p. 50; zur Technik der Schale Stönner, Amtl. Berichte Kgl. Kunstsamml. 29, p. 205 ff.

Ludwig I. und Ludwig II. durch Ankauf großer Sammlungen im Auslande und Herübergabe von Kgl. Hausgut zum Zweck der öffentlichen Ausstellung das Museum gestützt haben, so sind in der Gegenwart namentlich Prinzessin Therese und Prinz Rupprecht darauf bedacht, durch Förderung der allgemeinen Museumsinteressen und durch persönliche Verwendung bei Schenkungen und Ankäufen der Direktion die Wege zu ebnen. Dessen sei auch an dieser Stelle mit geziemendem Danke Erwähnung getan.

Und eben hiernach darf ich wohl auf Zustimmung rechnen, wenn ich sage: nicht zuletzt aus dem, was seitens der Königlichen Familie für das Museum getan worden ist, erwächst die unabweisliche Pflicht, das Institut auch budgetmäßig mit einer Summe zu dotieren, die ihm seinen Rang innerhalb der deutschen Großstädte mit Ehren sichert. Weiter aber wird, so hoffen wir, die Volksvertretung, nachdem man erfreulicherweise schon in der letzten Session ganz spontan die Bedeutung der ethn. Sammlungen kräftig unterstrichen hat, sich dafür einsetzen, daß der wertvollen, zu gutem Teil heute in Duplikaten überhaupt nicht mehr aufzutreibenden Ausbeute von Forschungsreisenden des 19. Jh., wie Spix und Martius, Lamarrepicquot, Scherzer, Schlagintweit, Philipp Frz. v. Siebold und Max Buchner, in absehbarer Zeit ein Heim ersteht, das Münchens würdig ist — ein Heim, das sich allen denen, die aus der Kulturgeschichte der außereuropäischen Völker Nutzen ziehen können und wollen — dem bildungsbedürftigen Mann aus dem Volk, dem Kunst- und Gewerbebefliessenen, der strengen Wissenschaft — zu gastlichem Willkomm auftut.

DIE STAATSERWERBUNGEN AN GEMÄLDEN UND NEUEREN SKULPTUREN IM JAHRE 1908

VON FRANZ VON REBER

Seit unserem amtlichen Bericht über die Erwerbungen im Jahre 1907 sind an Werken älterer Meister keine Ankäufe, sondern nur Geschenke und Leihgaben als Zugänge zu verzeichnen. So lange das immerhin rationelle Statut aufrecht erhalten bleibt, mit den Ankäufen nur Lücken zu ergänzen und überdies daran noch die höchsten Anforderungen an höchste Meisternamen, an Gegenstand und an Erhaltung zu knüpfen, werden käufliche Erwerbungen immer selten sein. Denn Werke von erstrangigen uns fehlenden oder ungenügend vertretenen Meistern, wie Mantegna, Bellini, Correggio, Sodoma, Seb. del Piombo, Hobbema, van der Meer v. Delft, Watteau, Gainsborough usw. kommen in ganz befriedigenden Stücken nur selten und dann nur zu unerschwinglichen Preisen auf den Markt. Daß aber die Kommission von noch nicht vertretenen Meistern nur absolut gesicherte und einwandfreie Werke erwerben will, hat sie durch die Bedenklichkeit bei der Erwerbung unseres eminenten F. Hals wie durch die Ablehnung eines Bellini von vier Goya und zwei Guardi wie durch die sonstige Haltung der Sammlung Kann gegenüber gezeigt. Tröstlich ist dabei für die Zukunft, daß durch die erzielten Einsparungen des Ankaufsfonds der Fall nicht leicht mehr eintreten kann, wie er sich bei der Auktion Schubart ergab, auf welcher der sehnlichste Wunsch, die Hobbema-Lücke durch den ausgezeichneten Hobbema der vormals Sigmaringischen Sammlung zu füllen, lediglich mangels genügender Mittel nicht befriedigt werden konnte. So brachte uns denn das Jahr 1908 für die alte Pinakothek nur zwei Stücke, das Bildnis des Lord Douglas Hallyburton von Sir Henry Raeburn, als Geschenk der Gebrüder Heinemann, und eine schöne Leihgabe des Vereins bayerischer Kunstfreunde in der Gestalt des sonst in Staatsbesitz nur in der Augsburger Galerie vertretenen Pieter Lastman, des Lehrers Rembrandts, darstellend die Taufe des Kämmerers des Mohrenkönigs durch den Apostel Philippus.

Sehr reichlich war dagegen der Erwerb an Gemälden der Neuzeit. Der beiden glänzendsten Zugänge des Jahres wurde bereits in eingehenderen Besprechungen dieser Zeitschrift gedacht: in erster Reihe der hochherzigen Schenkung des Fräulein Margarethe Krigar-Menzel, welche sowohl der K. Neuen Pinakothek wie der K. Graphischen Sammlung einen Schatz von Werken ihres Oheims A. v. Menzel aus dem Erbe ihrer Mutter Emilie Krigar-Menzel zuführte. Hat der Unterzeichnete selbst darüber im I. Halbband dieser Zeitschrift 1908 berichtet, so würdigte Konservator Dr. Weigmann im II. Halbband eine zweite größere Zuwendung eines ungenannt sein wollenden hohen Gönners und der Braun und Schneiderschen Verlagsbuchhandlung, nämlich eine stattliche aus der durch die Gebrüder Heinemann veranstalteten Nachlaßausstellung erworbene Auswahl von Werken des unvergeßlichen W. Busch, ebenso wie die Menzel-Kollektion z. T. für die neue Pinakothek, z. T. für die graphische Sammlung bestimmt. — Recht

erfreulichen Geschenkzuwachs, namentlich für Freunde älterer Kunst des 19. Jahrhunderts, bot dann ein Legat des 1907 verstorbenen K. Kämmerers Moritz Freiherr von Mettingh in sechs reizenden Stückchen alter Münchner Meister: vorab in einer mit 1824 datierten „Viehweide“ von Max J. Wagenbauer, ähnlich in einer Landschaft von Joh. Jak. Dorner, in einem mit 1832 datierten Pferdestück von Aug. Frz. Schelver, in dem „Invaliden“ von C. v. Enhuber 1843, in größerer Ausführung bei Herrn Adam Wenglein in Bamberg, in dem Architekturstück „aus einem Rheinstädtchen“ von Jos. Ambros Vermeersch und in dem Mondscheinstück „der ruhende Nachtwächter“ von 1851 von Wilh. Lichtenheld.

Was dann die Staatsankäufe betrifft, so stehen die in der von der Münchener Sezession im Winter 1907/8 veranstalteten Kollektivausstellung Alb. v. Keller erworbenen Werke dieses Meisters obenan. Das Bild „Zur Audienz“ von 1871 und die Skizze „Die Kaiserin Faustina im Kunsttempel zu Präneste“ zählen sogar zu den feinsten Schöpfungen des Meisters, denen sich auch das in der Sommerausstellung erworbene Werk „Saal aus Versailles“ würdig anschließt. Aber auch die zwei anderen Stücke der Kollektivausstellung „Ansicht aus der Villa Wolkonski in Rom“ von 1885 und Teeszene von 1886 bilden eine willkommene Ergänzung der Kellersammlung in der Neuen Pinakothek, zu deren Perlen „die Erweckung der Tochter des Jairus“ und die „Chopinsonate“ schon länger gehören. Ebenso erwünscht war dann die durch die Spitzweg-Centenarausstellung im Kunstverein ermöglichte Erwerbung von fünf Werken des humoristischen Altmeisters, worunter sich auch zwei nicht stilisierte Landschaften befinden, nämlich die prächtige Dämmerlandschaft „Das Irrlicht“ und die ausgeführte Naturstudie „Am Ammersee“, während die drei Genrebildchen, „Der Schreiber“, „Der Mönch mit der Katze“ und „Der Rabe“ den Meister auf seinem eigentlichen Felde zeigen.

Von hohem kunstgeschichtlichem Wert sind dann zwei Einzelerwerbungen aus dem Kunsthandel. Zunächst eine der frühesten Schöpfungen von Ed. Schleich sen. „Landschaft mit absterbender Eiche“, signiert mit der Jahrzahl 1832, mithin eine Schöpfung des damals erst zwanzigjährigen Künstlers, der schon in diesem Bilde den Beruf ahnen ließ, der bahnbrechende Meister der modernen Landschaft zu werden. Dann ein Frühbild des Fritz von Uhde aus seiner Munkacsy-Zeit in Paris „La chanteuse“, welches figurenreiche Bild die Reihe der Uhde'schen Werke der Pinakothek belehrend beginnt.

Darauf folgte die mit Unrecht geschmähte Kollektiverwerbung aus der gleichfalls von den Gebrüdern Heinemann veranstalteten Ausstellung der Diez-Schule. Man mag ja die Überzahl der Bildnisstudien von Jul. Adam, Franz Duvenek, Wilh. Herter, Carl Mayr-Graz, Carl Schultheiß, Ernst Zimmermann, Jos. Weiser und Gustav Laeverenz (das letztere Stück nachträglich durch Prof. T. Stadler schenkungsweise hinzugefügt) bemängeln, aber abgesehen davon, daß die Bildnisstudie in der gesamten Kunstentwicklung eine Hauptrolle spielt, waren die hochachtbaren meist Münchner Kräfte in der Mehrzahl (Duvenek, Herter, Schultheiß, Weiser und Laeverenz) noch nicht in der Pinakothek vertreten. Andere Studien sind gegenständlich wie künstlerisch hochgradig interessant. Wenn die modernen Anschauungen dem Gegenständlichen gar keine Bedeutung zuerkennen wollen, so erweisen sie, abgesehen von der Unvermeidlichkeit desselben im Bildnis, im Architekturbild usw. der Kunst selbst einen schlechten Dienst, indem sie ihr das Interesse der Jugend und der breiten Massen des Volkes entziehen. In dem 1873 gemalten Bilde, Interieur aus der Frauen-Klosterkirche Seligental zu Landshut aber verdiente sich Marcus Grönvold sogar den Dank der Kunstgelehrten, indem er das von Wenigen im Original gesehene hochaltertümliche Holzepitaph des Herzogs Ludwig des Kelheimers und seiner Gemahlin Ludmilla von Bogen in einer Weise wiedergab, die an künstlerischer Wirkung nichts zu wünschen übrigläßt. Vor der schönen 1879 gemalten Skizze Ludwig Herterich's „Die Heldentat der Johanna von Stegen am 2. April 1813 in Lüneburg“ blieb mancher Verehrer F. Rückerts und mancher historisch gebildete Kunstfreund gefesselt stehen. In ähnlicher Weise wirken doppelt Paul Höckers „Batterie an Bord“ oder Gotth. Kühls „Viskulenhof in Lüneburg“. Sonst freut sich Jedermann über die Vielseitigkeit unseres Lud. v. Löfftz, dessen Tannenwald sich würdig der schon in der Pinakothek befindlichen Felsenlandschaft zur Seite stellen wird. Auch Ad. Echtlers „Studie aus der Bretagne“, oder Herm. Hartwigs Olivenstudie oder Heinr. Webers „Auerhahnstilleben“ sind durchaus galeriewürdige Schöpfungen.

Von den Erwerbungen aus den vorjährigen Ausstellungen ist abgesehen von dem schönen schon erwähnten Versaillesbild Alb. v. Kellers ein Werk allerersten Ranges zu verzeichnen,

nämlich Heinr. v. Zügels „Kühe im Moor". Das Kaufergebnis ist sonst von verhältnismäßig kleinem Umfang, denn es sind weiterhin nur noch vier Gemälde aus den Beständen der Ausstellungen in Staatsbesitz gelangt: Das naturwahre und stimmungsvolle Bild von Rob. Raudner „die Schleißheimer Lindenallee im Vorfrühling", der „Bach im Winter" von P. P. Müller und die „Enten am Ufer" von Franz Gräßl. Der „Sonntag in Algier" von dem Berliner Max Rabes ist auch keineswegs bloß gegenständlich interessant, sondern gibt Licht, Luft und Szenerie von der Nordküste Afrikas frisch und flott wieder.

Die moderne Plastik hat nur einen Ankauf, aber einen ganz vorzüglichen zu verzeichnen, nämlich die Büste des Bildhauers und Professors Floßmann von Meister Adolf v. Hildebrand.

DIE K. GRAPHISCHE SAMMLUNG

VON HEINRICH PALLMANN

Von den Erwerbungen der K. Graphischen Sammlung im Jahre 1908 haben die zwei bedeutenden Schenkungen von Zeichnungen aus den Nachlässen von Adolph von Menzel und von Wilhelm Busch im „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst" bereits ihre Würdigung gefunden,[1]) so daß hier nur darauf hingewiesen werden kann.

Im übrigen ward, wie bisher, bei den Ergänzungen für die Sammlung hauptsächlich die Münchner Kunst berücksichtigt. So wurden u. a. aus dem künstlerischen Nachlasse des im August 1907 verstorbenen Landschaftsmalers Karl Albert von Baur acht Zeichnungen erworben, zu denen die Witwe des Künstlers noch weitere acht der Sammlung als Geschenk überließ. Mit einer größeren Reihe von Blättern sind ferner vertreten: der Schwindschüler Andreas Müller, Eugen Neureuther mit 25 Entwürfen zu den Illustrationen für „der Nibelungen Not", der vielseitige Franz Graf v. Pocci und Karl Spitzweg mit 14 humorvollen Studienblättern. Dann sind erwähnenswert eine Anzahl Aquarelle, die folgende ältere Münchner Künstler in ihrer ganzen Eigenart zeigen: Johann Jakob Dorner, Ernst Kaiser, Joh. Adam Klein, Wilhelm Kobell, Dietrich Monten, Christian Morgenstern, Michael Neher, Simon Quaglio, August Schelver, Joseph Schlotthauer und Max Joseph Wagenbauer.

Von Arbeiten außerbayerischer Künstler sind hervorzuheben Aquarelle und Zeichnungen von dem Cronberger Meister Anton Burger, von Hermann Kauffmann und Ludwig Richter.

Die lebenden bayerischen Küntler sind vertreten durch den fast vergessenen Theodor Alt, durch Gabriel von Hackl, Max Kuschel, durch den jungen, phantasiereichen Max Mayrshofer, durch den Zeichner der „Jugend" Paul Rieth und durch Joseph Wenglein; die außerbayerischen durch Carlos Grethe und Bernhard Pankok.

An Werken der vervielfältigenden Künste wurden die alten Meister ergänzt durch Blätter von Israel van Meckenem, Albrecht Dürer, Heinrich Aldegrever, Jakob Binck und dem Monogrammisten I. B., dazu kamen Arbeiten von Hans Collaert, Etienne Delaune und Wenzel Hollar.

Eine weitere wertvolle Bereicherung der Sammlung waren 12 landschaftliche Studien von Thomas Gainsborough, die in verschiedenen Techniken, Schabkunst, Aquatinta- und Crayonmanier, vervielfältigt im Jahre 1797 in London erschienen waren. Die moderne Radierkunst fand ihre Vertreter in Bernhard Pankok mit früheren Arbeiten aus den Jahren 1894—96, in dem Wiener Ferdinand Schmutzer mit 10 Blättern, darunter das Bildnis von Paul Heyse und das Joachimquartett, in Oskar Obier, Otto F. Probst und Karl Schmoll von Eisenwerth.

Als Ergänzung zu der Ferchlschen Litographie-Inkunabel-Sammlung wurden Blätter von Hauber, Seidel u. A. erworben. Die spätere Zeit dieser Kunst zeigte sich in selten gewordenen Blättern von Philipp Foltz und Ludwig Lindenschmit, während die Gegenwart durch Otto Greiners vortreffliche Blätter vertreten ist.

An modernen Holzschnitten sind zu verzeichnen: Arbeiten von Ernst Würtenberger und Farbenholzschnitte von K. Thiemann und Walth. Klemm.

Gleich wie das Werk des Grafen Pocci durch eine große Anzahl von Radierungen, Lithographien und Holzschnitten ergänzt wurde, so fanden auch einzelne Abteilungen der Graphischen Sammlung eine besondere Vermehrung. Hier seien zuerst die Bildnisse des Wittelsbachischen Fürstenhauses erwähnt, bei denen unter anderen die Bildnisse des Prinzregenten Luitpold und des Prinzen Ludwig, Künstlerdrucke der Radierungen von Wilhelm Hecht, als Geschenk des Kunsthändlers Eduard Aumüller hervorzuheben sind. Nicht minder wurde die Sammlung der

[1]) Reber, Franz von. Die Ad. von Menzel-Stiftung in München. Jahrbuch 1908, 1. Halbband Seite 52—56.

Weigmann, Otto. Die Schenkung der Originale von Wilhelm Busch an den bayerischen Staat. Jahrbuch 1908, 2. Halbband Seite 59—68.

Karrikaturen durch Blätter aus dem Jahre 1848 und die der künstlerischen Gelegenheitsarbeiten durch eine große Anzahl Einladungskarten, Programmen, Kneipzeitungen etc. vermehrt mit Arbeiten der verschiedensten Künstler von Schwind bis Fritz August von Kaulbach und Hengeler.

Verhältnismäßig umfangreich waren die Erwerbungen an illustrierten Werken und Kunsthandbüchern, woran nicht allein die übermäßige Produktion auf diesen Gebieten, sondern vielmehr die Nachfrage des besuchenden Publikums und das mit der fortschreitenden Katalogisierung der Sammlung in Zusammenhang stehende Bedürfnis nach literarischen Hilfsmitteln schuld war.

Die Erwerbungen, von denen hier nur die bedeutenderen aufgeführt werden, verteilen sich deshalb nach verschiedenen Richtungen. An Werken mit Originalarbeiten von Künstlern wurden angekauft: Goya, los proverbios, erste Ausgabe; Vincenz van Gogh, 40 photocollographies d'après ses tableaux et dessins, und Slevogt, Sindbad, der Seefahrer. Von Werken über Malerei sind zu erwähnen: Ein Jahrhundert österreichischer Malerei 1800—1900; Dayot, la peinture anglaise de ses origines à nos jours; Glück, niederländische Gemälde aus der Sammlung Alexander Tritzsch; Meisterwerke der Galerie Nostiz in Prag; Weale, Hubert and John van Eyck; Schmid, H. A. Die Gemälde und Zeichnungen von Mathias Grünewald; Nolhac, François Boucher; Mayr, Julius, Wilhelm Leibl; Roeßler und Piska, Ferdinand Georg Waldmüller; Herkomer, my school and my gospel; Josef Israels und seine Kunst, mit Text nach Jan Veth; Kurth, Utamaro.

Die Sammlung der Nachbildungen von Zeichnungen wurde ergänzt durch folgende Werke: Lindner, Handzeichnungen alter Meister im Besitze des Museums Wallraf-Richartz; Dessins du Musée du Louvre; Ricci, Jacopo Bellini e suoi libri di disegni; d'Achiardi, les dessins du François Goya; Lafond, nouveaux caprices de Goya; Bénédite, the drawings of Jean François Millet; les dessins de Auguste Rodin; Lafenestre, dessins de Antoine Watteau.

Die Literatur über die Graphischen Künste fand ihre Ergänzung in: Bourcard, à travers cinq siècles de gravures 1350—1903; Köhler, S. R., Etching. New-York 1885; Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert; Lehrs, Karl Stauffer-Bern, ein Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche; Delteil, le peintre-graveur illustré XIX. et XX. siècles; Whitman, nineteenth century mezzotinters, Charles Turner; Moreau-Nelaton, Edouard Manet, graveur et lithographe; Bénédite, l'oeuvre lithographique de Fantin-Latour.

Von den übrigen Werken und Zeitschriften sind zu erwähnen: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet; Briquet, les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier; The Dürer Society 1898 u. ff.; Publikationen der Oesterreichischen Ex libris-Gesellschaft 1903 u. ff.; Rassegna d'arte 1901 u. ff.

BERICHT ÜBER DIE VERWALTUNG UND DIE NEUERWERBUNGEN DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS IM JAHRE 1908

VON HANS STEGMANN

1. Verwaltung.

Infolge der Abtrennung des K. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns vom Bayerischen Nationalmuseum wurde vom 1. November 1908 ab der Leiter beider Anstalten Dr. Georg Hager zum K. Generalkonservator ernannt. Die bisherigen Konservatoren des Nationalmuseums, Prof. H. Haggenmiller, K. Döttl, A. Müller, J. Angermeier und Dr. W. M. Schmid, ferner der Bibliothekar Dr. R. Hoffmann, der künstlerische Assistent Reinhard Lischka, wurden an das K. Generalkonservatorium versetzt.

Die Räume des Erweiterungsbaues wurden im wesentlichen fertiggestellt.

Im Studiengebäude des Nationalmuseums fand eine Reihe von Ausstellungen von Entwürfen für kirchliche und weltliche Kunstdenkmäler statt.

In der Konservierungsanstalt, die vom 1. November 1908 an, ebenso wie die Restaurierungsanstalt, dem K. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer unterstellt ist, wurden neben Sammlungsgegenständen Altertümer aus der St. Gumbertuskirche zu Ansbach, Ausgrabungsfunde aus dem Dom zu Speyer, aus Kelheim und Aibling hergestellt, für das Lokalmuseum zu Passau wurden Waffen konserviert, für das Landgerichtsgebäude in Passau wurden drei, für den Bamberger Dom ein Gobelin restauriert.

Die Restaurierungsanstalt befaßte sich ebenfalls mit den Einrichtungsgegenständen der St. Gumbertuskirche zu Ansbach, weiter wurde eine große Anzahl von Sammlungsgegenständen in stand gesetzt.

Von den Arbeiten in den Sammlungen ist zunächst die Revision und Richtigstellung des Inventars zu erwähnen, die in elf weiteren Sälen durchgeführt wurde, ebenso wurden 1700 Bezettelungen neu angebracht.

Dann wurden erstmals im Jahre 1908 allgemein zugängliche Führungen mit erläuternden Vorträgen durch die Museumsbeamten veranstaltet, die dankbare Aufnahme seitens des Publikums fanden. Es hielten Konservator Dr. Ph. M. Halm 2 Vorträge über mittelalterliche Kunst und Kultur, Bibliothekar Dr. R. Hoffmann 2 Vorträge über Kunst und Kultur der Renaissance, Dr. Max Rohe 2 Vorträge über Kunst und Kultur des Mittelalters. Außer den genannten Vorträgen wurden für bestimmte Interessentengruppen von Konservator Dr. Ph. M. Halm und Bibliothekar Dr. R. Hoffmann Führungen mit Vorträgen abgehalten.

An neuen Publikationen erschienen 1908 die achte Ausgabe des Führers durch das Museum, die eine völlige Neubearbeitung des Buches nach neuen Prinzipien darstellt und allgemeinen Beifall gefunden hat, der Katalog der Altertümer des Bürgerlichen und Strafrechts, bearbeitet von Konservator Dr. W. M. Schmid, der Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, verfaßt von Professor Dr. Karl Voll, Kustos Dr. Heinz Braune und Kustos Dr. Hans Buchheit, der Katalog der Glasgemälde des Bayerischen Nationalmuseums, verfaßt von Dr. Johannes Schinnerer und endlich das Europäische Porzellan des Bayerischen Nationalmuseums von Konservator Dr. Friedrich H. Hofmann.

Das Repertorium der Wittelsbacensia wurde in Druck gegeben und wird im Sommer 1909 erscheinen.

Die im Jahre 1907 in Angriff genommene Aufstellung der im Depot liegenden Gipsabgüsse wurde 1908 in den Räumen 7c—7l des Souterrains des Museumsgebäudes vollendet und als neue Abteilung des Museums am 8. März 1908 dem allgemeinen Besuch zugänglich gemacht. Dann erfolgte die Einrichtung der Räume 7a und b, welche zur gotischen Abteilung gezogen wurden. Es fanden dort das Berchtesgadener Chorgestühl, Grabsteine und sonstige plastische Arbeiten Aufstellung. Die beiden letzteren Räume wurden im August 1908 dem allgemeinen Besuch geöffnet.

In den Sammlungen ergaben sich, durch die baulichen Vornahmen (Erweiterungsbau) bedingt, mancherlei Umstellungen und Wiedereinrichtungen. Von besonderem Interesse dürfte die nach jahrelanger Reparaturarbeit ermöglichte Aufstellung des großen Residenzmodells von Cuvilliés in Saal 42 sein. Die keramische und die Siegelsammlung wurde nach dem heutigen wissenschaftlichen Standpunkt neu aufgestellt. Ebenso wurde die Zinnsammlung einer Neuordnung unterzogen und die Münzen und Medaillenabteilung neu inventarisiert. Die bisher Depotzwecken dienenden Räume 96 und 97 des Souterrains wurden zur Aufnahme der Bauernhausmalereien verwendet und im August dem öffentlichen Besuch zugänglich gemacht.

Abb. 1. Holzfigur einer Madonna aus Gundelfing in der Oberpfalz. Um 1200

In den Sammlungen wurden weiter nicht nur durch Verglasungen und Vorhänge Schutzmaßregeln gegen Schädigungen empfindlicher Ausstellungsobjekte, wie wertvolle Gewebe, sondern

insbesondere verschiedene Maßnahmen zum Schutz wertvoller Objekte gegen Beschädigung von Menschenhand und Entwendung getroffen.

Als sehr erfreuliche Tatsache ist schließlich zu registrieren, daß, außer den durch rein dienstliche Zwecke, wie die Katalogarbeiten veranlaßten Reisen der Beamten, es in dem Berichtsjahre zum ersten Male möglich war, aus öffentlichen Mitteln einer Anzahl von Beamten Beihilfen zu Studienreisen ins In- und Ausland zu gewähren.

Abb. 2. Weibliche Heilige. Schwäbische Schule Ende des 14. Jahrhunderts

Abb. 3. Heiliger König (?) Schwäbische Schule Ende des 14. Jahrhunderts

2. Neuerwerbungen.

Die Vielseitigkeit der im Bayerischen Nationalmuseum vereinigten Sammlungsgebiete und die für den Ausbau derselben bestimmenden mannigfaltigen Faktoren lassen es erklärlich erscheinen, wenn wir der Besprechung der Neuzugänge die im Museum durchgeführte Zweiteilung in kulturhistorische Abteilung und Abteilung der Fachsammlungen zugrunde legen. Für die erstere kommt unter den Neuerwerbungen vor allem eine stattliche Zahl mittelalterlicher Holzfiguren in Betracht, die beinahe sämtlich in künstlerischer wie kunstgeschichtlicher Beziehung als hervorragend bezeichnet werden dürfen und selbst für unser an mittelalterlicher Plastik schon überreiches Museum noch als wertvolle Vermehrung anzusehen sind. An chronologisch erster Stelle ist eine thronende Madonna von Zirbelholz zu erwähnen, die aus der Kirche in Gundlfing, B.-A. Riedenburg, stammt. Maria ist streng frontal

aufgefaßt, das Kind klebt mehr an dem linken Knie der Mutter, als daß es auf demselben sitzt, ist aber gegenüber der starren Haltung der Mutter von einer gewissen Lebendigkeit. Gemeinsam ist beiden Gestalten der derbe Gesichtsschnitt mit den hohen stark betonten Augenbogen, den vorquellenden kugeligen Augäpfeln und den prononcierten Backenknochen. Der Gesichtstypus sowie die bescheidene Andeutung hartgeschnittener Falten deutet auf die Zeit um 1200, mehr jedoch auf den Beginn des 13. als auf den Schluß des 12. Jahrhunderts. Leider hat die Figur während der kurzen Zeit, die sie sich in Privatbesitz, aus dem das bayerische Nationalmuseum sie erwarb, befand, ihre alte wenn auch nicht ursprüngliche Fassung eingebüßt. Besonderes Interesse gewinnt die Figur dadurch, daß das Bayerische Nationalmuseum bereits eine etwas kleinere Madonnengruppe, gleichfalls aus Zirbelholz, besitzt, die in Haltung, Stil und Technik mit jener ganz übereinstimmt; sie stammt aus Oberrohning bei Rottenburg in Niederbayern. (Saal 5) Beide Werke dürften in Regensburg entstanden sein.

Dem Ende des 14. Jahrhunderts gehören zwei vollrund geschnitzte Heiligenfiguren von weniger als halber Lebensgröße an, die eine weibliche Heilige und wahrscheinlich einen der heil. drei Könige darstellen; sie stammen aus der Nähe von Mindelheim. Leider fehlt auch diesen Arbeiten, die nur wenige Ergänzungen aufweisen, die alte Fassung; immerhin gestatten schwache Farbspuren, sich ein Bild derselben zu machen. Beide Figuren sind außerordentlich fein in ihrer Haltung und in der Bewegung der Hände; der Fluß der Gewänder folgt weich und geschmeidig den Körperformen. Die Köpfe sind bis ins kleinste durchmodelliert. An künstlerischer Qualität bedeuten diese beiden Figuren die wertvollste Bereicherung des Jahres 1908; besonderen Wert verleiht ihnen aber noch der Umstand, daß das Bayerische Nationalmuseum schwäbische Arbeiten aus dieser Zeit von solcher künstlerischer Güte bisher nicht besaß. Auch die Erwerbung einiger anderer schwäbischer Holzfiguren aus wenig jüngerer Zeit als jene erscheint sehr erfreulich. Chronologisch reiht sich zunächst eine Mater dolorosa von ungefähr halber Lebensgröße an, deren Faltenbehandlung auf die ersten Jahre des 15. Jahrhunderts hinweist. Der Stimmungsgehalt der Figur und die Körperhaltung decken sich auffallend mit vier Statuen trauernder Frauen aus Eriskirch am Bodensee, welche sich jetzt in der Lorenzkapelle in Rottweil befinden. Geradezu frappante Aehnlichkeit mit diesen spricht aus den schmerzbewegten Zügen, zumal aus den stark betonten, von den Augenbogen nach der Stirne sich ziehenden Faltenwulsten. Von dem gleichen „Meister von Eriskirch“ besitzt unser

Abb. 4. Heilige. Bayerische Schule. Um 1430.

Museum eine sitzende Maria, das Bruchstück eines Vesperbildes (Kat. VI, 492), die jedoch die stehende trauernde Mutter an Güte nicht erreicht. Schließlich erwarb das Museum noch einen kreuztragenden Christus der schwäbischen Schule, der schon der Zeit um 1430 angehört. Er ist eine nicht sehr ansprechende und künstlerisch nicht sehr hervorragende Arbeit; namentlich entbehrt der Kopf feinerer Durchbildung und Vertiefung. Der Hauptwert des Stückes liegt in der großen

Seltenheit der statuarischen Verarbeitung des Motives des kreuztragenden Christus, noch dazu in dieser frühen Zeit.

Die übrigen neuerworbenen spätgotischen Holzbildwerke gehören der bayerischen Schule an. Die Gruppe einer sitzenden Madonna, welche das stehende Jesuskind auf dem linken Knie hält, verdankt das Museum Frau Josepha Erhard. Das Werk, das zuletzt in der Sammlung G. A. Leinhaas stand, stammt aus einer Waldkapelle bei Kapfelberg, B.-A. Kelheim. Die Figur ist zum größten Teil in der alten Fassung erhalten. Diese erhöht mit ihren zarten Tönen wesentlich den Eindruck des Anmutigen und Lieblichen. Die Gruppe dürfte ganz im Anfang des 15. Jahrhunderts gearbeitet sein. Ihr schließt sich zeitlich eine ganz hervorragende Figur einer Maria oder einer Heiligen an, welche der Bayerische Verein der Kunstfreunde dem Museum als Leihgabe überwiesen hat. Besonderen Wert gewinnt die Figur durch die nur wenig veränderte Originalfassung. Der Stilcharakter weist unverkennbar auf den Chiemgau und zwar auf jene Epoche, der wir die Madonna aus Kloster Seeon, die schöne Madonna in Weildorf, B.-A. Laufen, und die edle Madonna in St. Peter in Salzburg, die die Legende Bischof Thiemo zuschreibt, verdanken. Es entspricht das etwa der Zeit um 1430. Dieser Gruppe köstlicher Bildwerke fügt sich unsere neue Figur ebenso an Anmut wie künstlerischer Durchbildung vollwertig ein. Der unvergleichlich reiche Besitz des Museums an auserwählten Schnitzwerken am Schlusse des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts fand durch diese Neuzugänge nicht nur eine wesentliche Bereicherung der Zahl nach, sondern es wurde durch dieselbe auch das Bild jener Stilperioden wesentlich detailliert und vertieft.

Wie der Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich nach Mitte desselben umwandelte, läßt sich an einer weiteren Neuerwerbung, der Figur einer sitzenden Madonna aus Landshut, ersehen. Der früher stark hervortretenden senkrechten Anordnung von Parallelfalten tritt die Tendenz breit und weit ausladender Knitterfalten entgegen. Im Gesichte und dem Schnitt der Haare der Maria erkennt man noch unschwer den Stil der älteren Zeit.

Abb. 5. Figuren von einer Anbetung des Kindes. Aus der Gegend von Altötting in Oberbayern. Um 1590.

Der Frühzeit des 16. Jahrhunderts entstammt ein Gedenkstein von rotem Marmor mit Wappen sowie den Brustbildern des niederbayerischen Erbmarschalls und sächsischen Kämmerers Degenhart Pfäffinger und des Hans III. von Herzheim von dem ehemaligen Schlosse in Salmanskirchen bei Mühldorf. Die gefällige Arbeit, welche für das Eindringen der Renaissanceformen in Altbayern von Interesse ist, rührt von der Hand des Bildhauers Matthäus Kreniß her.

Der stattlichen Zahl von neuerworbenen mittelalterlichen Bildwerken lassen sich nur drei Ar-

beiten aus späterer Zeit gegenüberstellen. Das Ende des 16. Jahrhunderts, aus dem sich in Altbayern nur wenig gute Schnitzwerke erhalten haben, wird durch eine ausgezeichnete Holzgruppe, Maria, Joseph und ein Hirte, vertreten. Die zartbewegten Figuren, deren fein lasierte Metallfarbentönung als ein mustergültiges Beispiel ihrer Entstehungszeit anzusehen ist, bekunden ebenso starke Empfindung wie sorgfältige hingebende Ausführung. Die Gruppe stammt aus der Gegend von Altötting und bildete vermutlich den Schmuck einer Predella.

Dem 18. Jahrhundert gehört ein Elfenbeinrelief der unbefleckten Empfängnis Mariä an, dessen Meister inschriftlich bezeugt ist als: Ignatius Hillebrandt aus Türkheim bei Memmingen.

Im Saale Ludwigs II. endlich gelangte eine Büste dieses Königs zur Aufstellung, welche der K. Kämmerer und Regierungsrat Graf Nikolaus von Luxburg dem Museum schenkte. Die Büste ist gefertigt von der Bildhauerin Elisabeth Ney, die sich besonders guter persönlicher Beziehungen zu vielen Großen ihrer Zeit, wie Schopenhauer, Bismarck, Liebig, Jakob Grimm, Alexander von Humboldt, erfreuen konnte. Die Büste, die der Idealgestalt des Königs Rechnung zu tragen bestrebt ist, gewinnt besonderen Wert dadurch, daß sie die einzige ist, zu der der König Sitzungen gewährte.

Im Anschluß an die neuerworbenen plastischen Bildwerke deutscher Provenienz ist schließlich zweier italienischer Reliefs zu gedenken, welche der Bayerische Verein der Kunstfreunde dem Museum als Leihgabe überwiesen hat. Beide sind Werke des Luca della Robbia. Das eine, ein Fragment von blau und weiß glasiertem Ton, stellt zwei fliegende Engel dar und gehörte zweifelsohne zu einer Anbetung des Kindes. Das andere, ein unbemaltes Tonrelief, dessen Erwerbung der besonderen Vermittlung Sr. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht zu danken ist, zeigt im Hauptfeld eine thronende Madonna mit zwei Engeln, im giebelförmigen Abschluß eine ikonographisch interessante Darstellung der Dreifaltigkeit. Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt ein völlig gleiches Exemplar des Reliefs, jedoch ohne den Profilrahmen und den Giebelaufsatz, so daß das Münchner Exemplar jenem entschieden voransteht. Seine Entstehungszeit fällt in die Jahre 1440—1450.

Der Gemäldebestand des Museums erhielt im verflossenen Jahre nur geringen Zuwachs. Ein bäuerliches Tafelbild aus dem 18. Jahrhundert mit der Darstellung der hl. Familie und der Dreifaltigkeit ist von vorwiegend ikonographischem Interesse. Diesem festen Erwerb reiht sich, nur als Leihgabe, ein spätgotisches Tafelbild der Mutter Gottes mit Kind aus der Zeit um

Abb. 6. Uhrgehäuse. Fabrik Nymphenburg. Um 1765.

1470—1480 an. Die reizvolle Arbeit dürfte bayerisch sein.

Der Zuwachs an eigentlichen Einrichtungsd. h. Möbelstücken für die kulturgeschichtliche Abteilung des Museums beschränkt sich nur auf einige wenige Nummern. Einen schweren massigen Eichenschrank aus der Zeit von 1650—1660 schenkte Gustav Fischer in München; ein sehr gefälliger Bauernkasten mit flotten figürlichen

und ornamentalen Malereien von 1769 wurde auf der Auktion Dietl erworben. Das Wertvollste an Einrichtungs- bezw. Ausstattungsstücken stellen unzweifelhaft 25 vergoldete Bronceputten nebst anderem Zubehör dar, die zu den bereits im Saale König Ludwigs II. aufgestellten Panneaux aus Schloß Linderhof gehörten und durch Rückkauf von dem Hohenlohe-Museum in Straßburg wieder ihrem alten Zusammenhang eingefügt werden konnten. Sie stammen von der Hand des kürzlich verstorbenen Bildhauers Professor Perron.

Durch eine Reihe trefflicher Kopien von Fassadenmalereien im Ammergau und Lechtal, welche im Auftrage der Direktion Kunstmaler Dr. Hoffmann-Reinwald fertigte, wurde das Gesamtbild dieser farbenfreudigen volkstümlichen Kunst der Straße, wie es uns im Saal 96 geboten wird, in schöner Weise abgerundet. In dem anstoßenden, in Einrichtung begriffenen Raume fand der letzte Einbaum aus Ambach am Starnbergersee mit den zugehörigen Fischereigerätschaften, ein Geschenk von Dr. Albert Voltz in München, Aufstellung. Mit dieser neuen Gruppe und dem bereits früher von Professor Wopfner geschenkten letzten Einbaum der Fraueninsel im Chiemsee, sowie einigen schon länger im Besitz des Museums befindlichen Sammlungsgegenständen wird ein zwar zunächst noch lückenhaftes, aber nichtsdestoweniger interessantes malerisches Bild des älteren Schiffereiwesens Altbayerns dargeboten werden. In der benachbarten sog. Folterkammer wurde eine Prügelbank aus Eggenfelden und eine Prangertafel aus Landau a. I. aufgestellt.

Eine nicht weniger große Aufmerksamkeit als den mannigfaltigen Gebieten der kulturgeschichtlichen Abteilung des Museums wurde den verschiedenen Fachsammlungen zugewendet. Vor allem muß hier der keramischen Abteilung gedacht werden.

Im Anschlusse an die Bearbeitung des Porzellan-Kataloges war das Museum bestrebt, in erster Linie die Abteilung des europäischen Porzellans auszubauen und zu ergänzen. Selbstverständlich kam diese Absicht speziell den drei größeren im heutigen Königreich Bayern gelegenen Fabriken Nymphenburg, Frankenthal, Ansbach zugute.

Zunächst war es durch das Entgegenkommen des Herrn Dr. Ostermann, Direktors der Großherzoglichen Privatsammlungen in Darmstadt, möglich, aus dessen reichhaltiger Sammlung zahlreiche Stücke auszuwählen und zu erwerben, die als Ergänzungen für die schon vorhandenen Bestände dienen konnten. Vor allem zwei bunte Nymphenburger Figuren aus der besten Zeit (um 1760) nach Modellen Franz Bastellis, der Amtsbote und der Capitano aus der italienischen Komödie, ferner ein ebenfalls von Bastelli modellierter außerordentlich fein bemalter Chinese, ein Teilstück aus der bereits im Besitze des Museums befindlichen sogen. Teegruppe. Von den übrigen ebenfalls aus der Sammlung Ostermann erworbenen Nymphenburger Figuren sind ein springendes Reh, sowie eine sitzende Bulldogge hervorzuheben, beide wohl nach Modellen des Dominikus Auliczek (um 1775). Endlich zwei Biskuitbüsten, die 1801 geborenen Zwillingstöchter Elisabeth und Amalie Auguste des nachmaligen Königs Max I. von Bayern darstellend, modelliert von Johann Peter Melchior. Auch einige wertvolle Nymphenburger Geschirre und Galanterien konnten aus der gleichen Kollektion erworben werden, so eine feinbemalte Teekanne, eine zierliche Dose und zwei Türkenkoppchen, die durch die eigenartige Marke, zwei gekreuzte Stäbe, bemerkenswert sind. Diese Marke, die zweifellos in Anlehnung an die Meißener Schwertermarke eingeführt wurde, war wohl lediglich für den Export nach dem Orient bestimmt.

Weitere Ergänzungen unserer Nymphenburger Bestände ermöglichte ein nachträglicher Ankauf aus der Ende 1907 versteigerten Kollektion des Prinzen Otto Sayn-Wittgenstein: zwei weiße Figuren, ein lesendes Mädchen und ein Putto aus einer Konzertserie, beide ebenfalls nach Modellen Bastellis. Aus der gleichen Sammlung stammt ein vollständiges Teeservice, besonders wertvoll durch seine eigenartig irisierende Bemalung in zwei verschiedenen Grün, sowie durch die fast an allen Stücken angebrachte frühe Blaumarke, das Hexagramm mit den beigeschriebenen chemischen Zeichen. Ebenfalls aus der besten Zeit der Nymphenburger Fabrik stammt eine reizvolle Rokokostanduhr, zu der eine bereits im Besitze des Museums befindliche Konsole gehört.

Die Erzeugnisse der Manufaktur Frankenthal konnten vor allem durch das hochherzige Geschenk des Herrn Privatiers Hugo von Hirsch auf Gereuth in München bereichert werden. Von den dieser Schenkung angehörigen Figuren ist das wertvollste Stück eine Tiergruppe: ein Bär überfällt einen Schimmel. Das Stück ist für die wissenschaftliche Forschung besonders wertvoll durch die Tatsache, daß im Innern noch

die äußerst seltene alte Verkaufsetikette der Manufaktur eingeklebt ist. Kleinere Figuren, Knabe als Kavalier, Knabe als Haudegen, Winzerin, Putto als Schauspieler, repräsentieren alle Phasen der Fabrik.

Ebenfalls von Herrn von Hirsch wurden weiterhin zwei der gerade gegenwärtig sehr gesuchten Figürchen der Fabrik Fulda, zwei Waldhornbläser, geschenkt.

Die dritte der im heutigen Königreich Bayern gelegenen Porzellan-Fabriken, Ansbach-Bruckberg, ist bei den Neuerwerbungen durch zwei interessante Figuren, Ceres (Herbst) und Neptun, vertreten, die beide ebenfalls aus der Sammlung Ostermann stammen.

Außer dem Zuwachs, den unser Museum aus den drei großen Sammlungen, Prinz Sayn-Wittgenstein, Ostermann, von Hirsch erfuhr, konnten die Bestände durch gelegentliche Ankäufe aus kleineren Sammlungen oder aus dem Antiquitätenhandel bereichert und ergänzt werden. So wurden während der Reisen, die anläßlich der Ausarbeitung des Porzellankataloges unternommen wurden, in Frankenthal zwei Nymphenburger Tassen mit Holzmaserdekor und vier Malermarken erworben; ebenso ein Nymphenburger Porträtrelief, das zu der Serie von Porträts gehört, die Johann Peter Melchior von seinen Zeitgenossen anfertigte. In Speier gelang es, zwei interessante Stücke aus der erst neuerdings wieder entdeckten und gewürdigten Pfalz-Zweibrückner Porzellanfabrik zu erwerben.

Endlich wurden die Sammlungen durch zwei kleinere Geschenke bereichert: einen Nymphenburger Adler, den Herr Kommerzienrat Steinharter gab, und eine Nymphenburger Saucière ein Geschenk des Herrn David Wassermann.

Die hervorragendste Erwerbung — nicht nur für die Porzellan-Sammlung, sondern für alle Abteilungen des Museums überhaupt — ist eine fast einen halben Meter hohe Porzellanbüste Nymphenburger Provenienz.

Gelegentlich der Vorarbeiten zum Porzellan-Katalog glückte es, im Sitzungssaale der Kgl. General-Bergwerks- und Salinen-Administration in München diese Büste, die bis jetzt der Oeffentlichkeit und der wissenschaftlichen Forschung vollständig unbekannt war, aufzufinden. Dank dem Entgegenkommen der Kgl. General-Bergwerks- und Salinen-Administration und des Kgl. Staatsministeriums der Finanzen konnte die Büste alsbald in die Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums überführt werden. Dargestellt ist Graf Sigismund von und zu Haimhausen, der Präsident des kurfürstlichen Bergwerkskollegiums und der eigentliche Begründer der Nymphenburger Porzellan-Manufaktur. Das außerordentlich wertvolle Kunstwerk ist nach einem Modell des kurfürstlichen Hofbildhauers und Modellmeisters Dominikus Auliczek d. Ä. etwa 1770 ausgeführt. (Ausführl. vgl. oben S. 66/69.)

Anzuschließen wären hier noch einige Tiergruppen aus gebranntem Ton, die früher als

Abb. 7. Fayencevase. Fabrik Ansbach. Um 1735.

Nymphenburger Modelle galten; nach neueren Forschungen handelt es sich bei diesen in vielen Sammlungen vertretenen Stücken wohl um nachträgliche Ausformungen aus Formen, die von der Fabrik selbst nicht mehr benützt wurden; eine kleine Privatindustrie scheint zu Anfang des 19. Jahrhunderts solche Gruppen mehr als Spielzeug hergestellt zu haben.

Von den übrigen keramischen Abteilungen des Museums wurden besonders die Fayencen durch systematische Erwerbungen ausgebaut und ergänzt. In erster Linie kamen hiefür wiederum

Erzeugnisse aus bayerischen Manufakturen in Betracht.

Zusammenhängende Erwerbungen aus größeren Sammlungen, wie beim Porzellan, sind hier nicht zu verzeichnen. Weitaus die meisten Stücke wurden einzeln aus Auktionen (Sammlung Greb, Sammlung Grauer-Troppau) oder im Antiquitätenhandel in München, Regensburg, Würzburg erworben.

Voran steht die Fayencefabrik Ansbach mit drei ausgezeichneten Vasen in buntem Dekor, der chinesische Vorbilder, nachahmt. Die Vasen gehören der sog. „grünen Familie" an, die man früher irrtümlich mit der Manufaktur Rehweiler in Verbindung brachte, jetzt aber mit Bestimmtheit in Ansbach lokalisieren kann. Die beiden größeren Vasen zeigen im Dekor mehr handwerklichen Auftrag, während die kleinere mit besonderer Akkuratesse bemalt ist.

Von Bayreuth, der Schwesterfabrik Ansbachs, wurden ebenfalls einige, allerdings weniger kostbare Stücke erworben, durch die sich die verschiedenen Marken in chronologischer Reihe aufzeigen lassen. Das früheste Stück ist ein buntbemalter Walzenkrug mit Darstellung einer Hirschjagd; es schließen sich einige Stücke in dem gewöhnlichen blauen Dekor an, zwei Teller und ein Schreibzeug, ein Geschenk des Herrn Oberexpeditors Öhlschlegel in München. Ferner ist Bayreuth mit einem der charakteristischen braunen Teller vertreten, dessen chinesischer Dekor in Silber eingebrannt ist.

Von der schwäbischen Fabrik Künnersberg sind drei interessante, voll bezeichnete Stücke vorhanden: ein Walzenkrug mit origineller Malerei in sattem Tiefblau, eine zierliche Suppenterrine, sowie eine Servierplatte, deren Dekor das für Künnersberg seltene Behangmuster von Rouen nachahmt.

Endlich konnte von der wenig bekannten fürstlich Öttingischen Fayencefabrik Schrattenhofen, die von 1735—1750 blühte, ein Walzenkrug mit dem kurfürstlich bayerischen Wappen erworben werden.

Einige Stücke aus verschiedenen zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Bayern blühenden Steingutfabriken beschließen die Neuerwerbungen für die keramische Abteilung. Vertreten sind durch einfache, jedoch voll signierte Erzeugnisse: Regensburg, Amberg, Hirschau.

Im ganzen wurden 55 Stücke für die Porzellansammlung, 18 Stücke Fayencen und Steingut erworben. Die meisten Stücke der Porzellansammlung konnten noch in den von Dr. Friedrich H. Hofmann bearbeiteten „Katalog des Europäischen Porzellans des Bayerischen Nationalmuseums", der im Herbst 1908 erschien, aufgenommen werden.

Auch der Glassammlung konnten einige gute Stücke zugeführt werden, so ein schönes Goldzwischenglas aus der Zeit um 1700, mit Darstellung einer Jagd, dann ein Deckelpokal mit eingeschliffenem fürstlich schwarzenbergischem Wappen und Blumenornamentik aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, eine Glasdose mit aufgelegten dicken Glasfäden aus dem 17. Jahrhundert und schließlich etliche Kelch- und Spitzgläser des 18. Jahrhunderts. Die meisten Gläser wurden auf der Auktion Greb erworben.

Ebenfalls aus der Auktion Greb stammt eine interessante Tabaksdose von ca. 1750 aus dem Besitze des Abtes Alexander von Waldsassen, welche in Emailmalerei dessen Sommersitz Fockenfeld darstellt.

Zwei recht bemerkenswerte Stücke erhielt die Sammlung der Musikinstrumente, eine große italienische Laute, die laut Inschrift von Matteo Sellas alla Corona, dem bedeutendsten venezianischen Lautenmacher, 1640 gefertigt wurde (Auktion Greb), und eine Äoline, d. i. ein harmoniumartiges Instrument, gefertigt von Kaspar Schlimbach d. Ä. in Königshofen im Grabfeld im Anfang des 19. Jahrhunderts, welche Magistrats-Offiziant W. Krug in München dem Museum als Schenkung überwies.

In die Waffensammlung gelangten nur zwei Stücke, eine kleine Mailänder Brust aus lichtem Eisen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, erworben auf der Auktion Greb, und eine Feldschlange vom Jahre 1505 mit dem Wappen des Sigmund von Heßberg aus Fröhstockheim in Unterfranken, als Vermächtnis des Juweliers Greb. Unter den der Sammlung von Metallarbeiten zugeführten Stücken sind sechs originelle kupferne Beschläge eines Brunnendeckels mit eingravierten Münchener Kindeln und den Jahrzahlen 1684 und 1689 zu erwähnen, ferner ein Haussegen aus Zinn von 1690 mit dem Memminger Beschauzeichen und eine hübsch ornamentierte Provisurlaterne des 18. Jahrhunderts aus der Oberpfalz.

Den Beständen an mathematisch-physikalischen Instrumenten wurden durch Ueberweisung des K. Schullehrerseminars in Straubing ein Stangenpendelstativ und ein Horizontarium, beide vermutlich aus dem 18. Jahrhundert, eingereiht.

MÜNZKABINETT

VON GEORG HABICH

Das Münzkabinett, nicht eigentlich Kunstsammlung, sondern den „Wissenschaftlichen Sammlungen des Staates" angegliedert, dient nicht so sehr kunstgeschichtlichen Zwecken, als historischen Aufgaben im weitesten Sinne. Im Hinblick auf den Rahmen, in dem er erscheint, soll dieser Bericht indes aus der Menge der Erwerbungen des verflossenen Jahres, die — einschließlich der angekauften Münzfunde[1]) — die Zahl 7143 erreichten, nur eine begrenzte Anzahl solcher Objekte herausgreifen, die auf ein allgemeines künstlerisches oder kunstgeschichtliches Interesse rechnen dürfen.

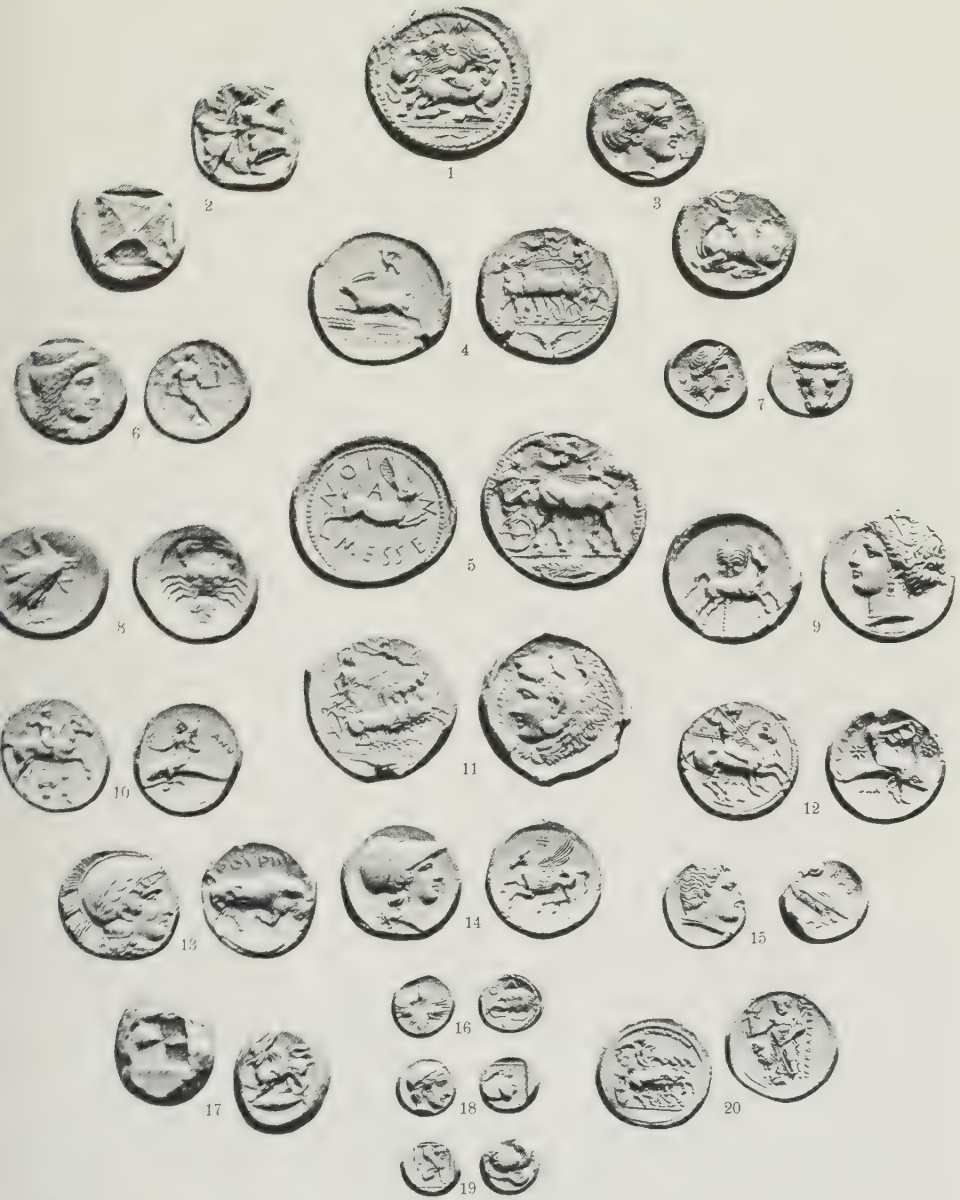
Antike Münzen, Taf. I. Der Zuwachs an antiken Münzen betrug 991 Stück. Die Auflösung mehrerer Privatsammlungen des In- und Auslandes, insbesondere die Versteigerung der berühmten Griechensammlung Weber in Hamburg, gab Gelegenheit, die Münzreihen fast aller antiken Länder, namentlich Zentralgriechenland, Korinth und seine Kolonien, die griechischen Inseln und kleinasiatischen Provinzen, ferner auch die Gepräge der römischen Republik, sowie die Serie der kleinasiatisch-römischen Silbermedaillons zu ergänzen. Von den eisernen Notmünzen der Argiver gelangte ein Exemplar in den Besitz des Kabinetts. Einzelne Lücken in den reichen Beständen an sizilischen und großgriechischen Prägungen wurden durch den englischen Münzhandel ausgefüllt. Einige bessere Stücke, Nordgriechenland und dem griechischen Osten angehörig, wurden aus dem Orient direkt erworben. Dorther gelangte auch ein guter Aureus Constantins II. von Sirmium. Tafel I gibt eine Uebersicht nur über eine kleine Auswahl durch Seltenheit oder Erhaltungszustand ausgezeichneter Erwerbungen.

Die außerordentlich seltene, weder im Katalog des Britischen, noch des Berliner Museums verzeichnete Münze von Akanthus (1), die auf der Bildseite den abgekürzten Stadtnamen AKAN trägt, die älteste Prägung des Typus mit Schrift, zeigt im kräftigen altertümlichen Stile des ausgehenden sechsten Jahrhunderts einen vom Löwen niedergeworfenen Stier, ein Motiv, das auch in der großen Skulptur der makedonischen Stadt eine Rolle spielt und schon auf hocharchaischen Gemmen entsprechend vorkommt (Furtwängler VI, 44 u. 5): eine bestätigende Illustration zu Herodots Erzählung, wonach noch im V. Jahrhundert v. Chr. beim Zuge des Xerxes Löwen die Umgegend von Akanthus unsicher gemacht hätten. In dieselbe Zeit und in dieselbe Gegend weist die — gewöhnlich dem thrakischen Lete zugeteilte — Münze (2), die mit provinzieller Derbheit den handgreiflichen Annäherungsversuch eines alten Silens an ein Mädchen schildert, das entsetzt sich von ihm wendet. Auf Euböa in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts geprägt ist die Münze (3 eine Didrachme äginäischen Gewichts) mit dem liegenden Rind, das — ein bisher übersehenes Motiv — den Kopf wendet, um sich die Schulter zu belecken, und sich zugleich mit dem Schweif die Flanke schlägt. Vielleicht ist an die Heroine Jo zu denken, deren Gefangenschaft und Befreiung durch Hermes u. a. auf Euböa lokalisiert wird, wodurch denn auch der bislang falsch oder ungenügend erklärte Frauenkopf der Vorderseite seine Benennung fände (vgl. die Hermesmünze Brit. Mus. Cat. XVII, 19). Im benachbarten Phokis wiederum ein Jahrhundert später entstanden ist das hübsche Stück No. 7 mit dem zierlichen Apolloköpfchen und dem groß stilisierten Stierhaupt.

Eine seltene Drachme von Argos (6) vereinigt auf Vorder- und Rückseite das Haupt der argivischen Hera von Polyklet (in der weicheren Umbildung des IV. Jahrhunderts) mit dem Bilde

[1]) Auf dem Gebiete der mittelalterlichen und neuzeitlichen Numismatik, insbesondere Bayerns, das allein 432 Akzessionen erfahren hat, wären eine Reihe von bemerkenswerten Erwerbungen zu verzeichnen. Hierauf bezügliche Veröffentlichungen seitens des Konservatoriums erfolgen indes in den numismatischen Fachzeitschriften, in erster Linie in den „Mitteilungen der bayer. numism. Gesellschaft". Als wichtigste Neuerwerbungen auf diesem Gebiete seien nur erwähnt: Dukat Herzog Wilhelms V. von Bayern 1596, Oberpfälzer Doppeltaler des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern 1626, zwei Raritäten ersten Ranges, ferner eine schöne Silbermedaille auf Christ. August von Pfalz-Sulzbach, drei spätmittelalterliche Münzstempel (Ravensburg und Isny), ferner ein wertvoller Fund von kaiserlichen, herzoglich schwäbischen und bischöflichen Bracteaten Augsburger Schlages um 1190.

Ueber die bayerischen Funde von 1908 s. Bericht in Mitt. d. bayer. num. Ges. XXVI u. XXVII, S. 60—155, mit 4 Tafeln.



K. MÜNZKABINETT MÜNCHEN

des Palladionräubers Diomedes. In Argos war es ja, daß der königliche Dieb das Idol der troischen Stadtgöttin weihte und seinen Nachkommen zur Hut hinterließ.

Dem klassischen Lande antiker Stempelschneidekunst, Sizilien und Unteritalien, gehören No. 4, 5, 8, 9 und 11 an. Das alte Messana ist mit zwei Tetradrachmen vertreten; die eine (5) im Typus der hochseltenen ältesten Prägung dieser Art mit dem Münzzeichen A über dem Hasen und der altertümlichen Namensform MESSENION, die andere (4) in ca. hundert Jahre jüngerem, geistreich andeutendem Schnitt und lebendigster Auffassung. Von dem wertvollen Vierdrachmenstück der Stadt Kamarina mit dem Herakleskopf (11 etwas weichlich im Typus, aber sicher nicht Omphale, wie man gemeint hat) und der flott gegebenen Pallas Athene als Wagenlenkerin ist uns der Meister — Hexakestidas — dadurch bekannt, daß ein anderes, fast stempelgleiches Exemplar (in London) signiert ist (s. Evans, Num. Chron. 1890, S. 307). Die Hauptstadt Syrakus ist vertreten mit einem um die Wende des IV. Jahrhunderts nach korinthischem Staterentypus geprägten Silberstück des Königs Agathokles, abgesehen von dem gemmenartig feinen Zuschnitt des Pallaskopfes auch münzgeschichtlich merkwürdig durch sein Gewicht (6,65 Gramm — 8 Litrenstück?).

Von mancherlei erfreulichem Zuwachs zu den schönen Münzen Großgriechenlands verdienen Erwähnung vielleicht die beiden Didrachmen von Tarent (No. 10 u. 12) wegen der köstlichen Erfindung und dem ausnehmend schönen Erhaltungszustand; die letztere mit dem lanzenschwingenden Reiter und dem kleinen delphinreitenden Taras beiderseitig signiert (KAA: Evans, Num. Chron. 1889, S. 106 u. 73), ferner auch die Drachme von Kroton mit Herakleskopf und Eule (15) und das zierliche Goldmünzchen (Obol) mit dem fein gezeichneten Adlerkopf und Blitz (16), das nach Lokris in Bruttium gehört, im übrigen nicht selten ist.

Zu der archäologisch besonders wichtigen Gruppe der älteren kleinasiatischen Goldprägungen kam hinzu der seltene Elektron (Blaßgold)-Stater von Kyzikos (17): über dem Tunfisch ein stehender Greif noch in archaisch-griechischer Stilisierung (unter dem Flügel kleine Marke), der als Wächter des Goldes hier gut an seinem Platze ist, während die nicht minder reizvolle spätere Goldserie dieses Münzgebietes durch zwei kleine kugelförmige Münzchen, Hekten von Lesbos ergänzt wurde: No. 19 geflügelter Löwe, orientalisierend, und sitzende Sphinx, meisterlich in das keine Rechteck gepaßt. No. 18: bekränzter Jünglingskopf, vermutlich Hermes, in freiem edlem Stil, rückseitig in vertieftem Quadrat der bärtige Kopf eines ehrwürdigen Ziegenbocks, ein Stück von höchster Seltenheit, unpubliziert und bisher nur in einem übrigens weniger schönen Exemplar in Berlin bekannt.

Von der entlegenen afrikanischen Küste, aus Kyrene stammt der Stater No 20, das seltenste Stück aus der herrlichen Reihe der Goldprägungen dieser Stadt. Jupiter Ammon, der Orakelgott und Herdenbeschützer, steht hier in statuarischem Motiv als Beherrscher der libyschen Wüste, zur Seite ein — als plastisches Anathem gedachter — Widder. Auf der Rückseite erscheint Nike auf der Quadriga, wodurch die griechische Grenzstadt ihre Teilnahme an den olympischen Nationalspielen dokumentierte und, wie es scheint, sich damit als zugehörig zur Gesamtheit des Hellenentums legitimieren wollte.

Geschnittene Steine, Taf. II. Die kleine Abteilung der Intaglien und Cameen, die 1871 durch Fr. von Reber eine bis heute mustergültige Ordnung und Katalogisierung erfuhr, im übrigen aber fast ein ganzes Jahrhundert brach lag, wird auf Betreiben des Unterzeichneten seit einer Reihe von Jahren weiter ausgebaut. Die Erwerbungen aus neuerer Zeit betragen ca. 230 Stück, wovon 33 auf das Jahr 1908 fallen.[1]) Tafel II gibt eine Uebersicht über das Dargestellte, aber leider keinen Begriff von dem eigentlichen Reiz dieser kleinen Schmucksteine, am wenigsten von den Farbeneffekten des durchfallenden Lichtes.

Ueber zwei interessante assyrische, ca. 3000 v. Chr. entstandene Siegelzylinder mit Keilschrift, die in die Sammlung gelangten, hat bereits Fr. Hommel (Beil. z. „Münchener N. Nachr." 1908 No. 7) berichtet. Die Gruppe No. 1—!, der ältestgriechischen, der mykenischen Steinschneidekunst angehörig, zeigt die gewöhnliche Form der (zu Schmuckzwecken) durchbohrten Linse („Schieber"). Die Stücke sind teils in der primitiveren Art mit dem Stichel in weichem Stein (grüner Serpentin 3) handgeschnitten, teils in hartem Quarz (Bandachat und Rosenquarz) auf

[1]) Dazu kommen 777 antike Glaspasten, die 1900 angekauft wurden.

dem Rad gearbeitet (1 u. 4). Die Darstellungen sind mythologisch und kunsthistorisch interessant genug: ein Dämon mit doppeltem aus Stier und Bock gebildeten Oberleib (3), — als Minotaurus führt er sein monströses Dasein noch in der klassischen Zeit weiter — ähnlich dem vielbesprochenen Stein im Brit. Museum (Furtwängler, Ant. Gemmen Tafel II, 41), aber größer und schöner als dieser;[1]) dann eine weibliche Gottheit im mykenischen Reifrock (Aphrodite?) mit aufgerichtetem Widder zur Seite (1) führen in die dunklen religiösen Vorstellungen des Volkes ein, die den Uebergang von krauser Dämonologie zur reineren Götterverehrung bilden. Der wilde Jagdstier (4), dessen ebenso gewaltsames, wie großartiges Bewegungsmotiv[2]) vielleicht in der mykenischen Weidmannsgepflogenheit, das Wild in Netzen zu fangen, seine Erklärung findet, und ferner ein von den Anfängen bis zum Ende der griechischen Kunst immer wieder aufgegriffenes idyllisches Motiv, die säugende Kuh (2; vgl. Ephem. Archäol. 1888 X. 22), eröffnen einen Blick in das menschliche Dasein des halb mythischen Volkes, das zwischen Jagd und Viehzucht geteilt war.

Eine Kollektion von acht hethitischen Siegelsteinen mit rohen, teils figürlichen, teils linear-ornamentalen Gravierungen kann hier nur beiläufig erwähnt werden.

In die archaische griechische Kunst führt der kleine altjonische Carneol-Scarabäus (8), der in leicht andeutender Bohrtechnik das Haupt der Medusa mit dem ihm entspringenden Pegasus zeigt. Eine etruskische Nachahmung der jonischen Scarabäen stellt der plumpe Stein mit Perseus dar (10), der das Medusenhaupt in einer Tasche verschwinden läßt. Ebenfalls italisch, aber ungleich feiner gearbeitet ist der Carneol mit einem von zwei katzenartigen Raubtieren angefallenen Hahn (9).

Gute griechische Arbeiten, zum Teil noch dem V. Jahrhundert angehörig, sind 11, 12 u. 14: ein leicht und sicher in Rosenquarz geschnittener Reiher sehr verwandt dem ausgezeichneten Stück Furtwängler XII. 38 (vgl. auch LXI. 39) und die beiden Gravierungen auf Ringplatten in Bronce und Silber No. 11 u. 12, letztere — Kore mit Füllhorn und Fackel — vielleicht etwas später, in das IV. Jahrhundert zu setzen (vgl. Furtw. XXXIX. 10).

Der interessanten „persisch-griechischen" d. h. von jonischen Steinschneidern im V. und IV. Jahrhundert für Persien gearbeiteten Gemmenklasse gehören No. 6 u. 7 an. Eine ältere Stufe der persischen Glyptik, ihre Abhängigkeit von Assyrien zeigt der große Scarabäoid (grauer Hämatit) No. 5; eine Kultszene von noch völlig ausgeprägt assyrischem Charakter: die große Göttin Istar auf ihrem Stier-Greif, davor eine Adorantenfigur. — No. 7, ein kegelförmiges, seitlich facettiertes Siegel (durchbohrt, mit einem Reste des silbernen Bügels) aus bläulichem Chalkedon, stellt einen Löwenkampf in durchaus persischem Typus dar, während No. 6 ein doppelseitig gravierter tropfenförmiger Anhänger aus braunem Achat (auf der einen Seite ein auf Damhirsch jagender persischer Reiter — das Pferd zeigt die persische Knotung des Schweifes — auf der anderen ein Perser mit Lanze (Leibwächter?) lediglich durch das Kostüm die Benennung „persisch" rechtfertigt. —

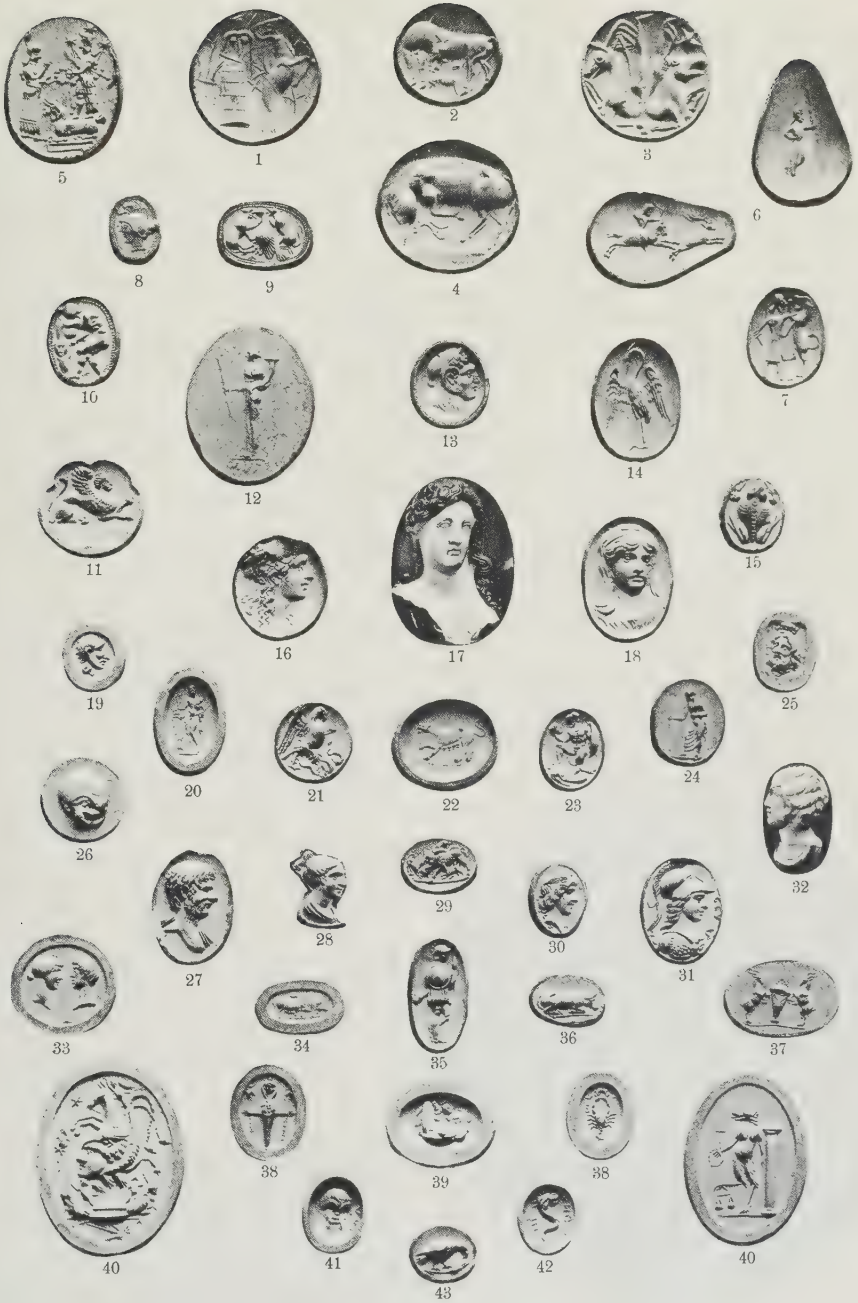
Ihre höchste technische Vollendung erreicht die antike Glyptik in der hellenistischen Epoche: 16 ein Mädchenkopf von zartestem Umriß und reinster Form, durch den Epheukranz im offenen Haar als Mänade bezeichnet (Amethyst, oben ausgesprungen), 13 das Profilbildnis Alexanders des Großen mit Löwenfell bedeckt, gleich den herrlichen Lysimachusmünzen nach dem von Skopas geschaffenen pathetischen Ideal (Rubin-Spinell in konvexkonkavem Schliff), ferner das tief in leuchtendem Carneol geschnittene, verschleierte Haupt einer Göttin, Demeter oder Hera (8) und endlich (15) der ergötzliche Frosch, der als Verkünder des Frühlings seinem Gott Apollo zum Preise sein Stimmlein erschallen läßt.

Die bedeutendste Erwerbung des Jahres ist der schöne Cameo Nr. 17, das Haupt einer Göttin mit offen herabfliessendem Haar, in majestätischer Wendung, wodurch der volle Hals und die halb enthüllte Brust prächtig zur Geltung kommt. Das köstliche Stück ist in den für die feinsten Cameen der Alexanderzeit charakteristischen indischen Sardonyx[1]) geschnitten und zwar in der Weise, dass die opake, matt elfenbeinfarbige Mittelschicht für die sinnliche

[1]) Im Felde ein Stern und ein pfeilähnliches Zeichen von der Art derjenigen, die Evans als älteste Schriftzeichen erklärt. (vgl. Ephem. Archäol. X. 30 u. Furtw. II. 23).

[2]) Aehnlich wie Furtw. III. 39, aber größer und bedeutender.

[1]) vgl. Furtw. Ant. Gemmen III. S. 155.



K. MÜNZKABINETT MÜNCHEN

Fülle der nackten Form, die schildpattartig-transparente Ober- und Unterschicht dagegen für die in wohlberechnetem Kontrast scharf und schnittig gearbeiteten Haar- und Gewandpartien, sowie auch für den dunklen Fond das Material hergab. Für die vollblütige Kunst dieser grossartigen Epoche ist die bis zur Illusion völliger Rundung gesteigerte üppige Form ebenso charakteristisch, wie in technischer Beziehung der virtuose Hochschnitt (vgl. etwa Furtw. XXXIII. 26 ff.) im Gegensatz zu der flachen Härte des augusteischen Cameenstils. — Bei der in Cameenfragen herrschenden Unsicherheit ist es vielleicht nicht überflüssig zu bemerken, dass die weitaus überwiegende Mehrzahl der Spezialisten in diesem Fach, Museumsbeamte wie Privatsammler, sich vorbehaltlos für den antiken Ursprung unseres Stückes erklärt haben.

Der Rest Nr. **17–43** gehört teils der kampanischen und italisch römischen, teils der ausgesprochen römischen Glyptik an. Nur einiges Wenige sei hier hervorgehoben: **22** Pantherweibchen, **24** Schauspieler mit komischer Maske, **29** Eber von Hunden angefallen, **21** Adler im Kampf mit einer Schlange, ein von den Münzen des euböischen Chalkis entlehntes Motiv, diese vier wohl noch hellenistischen Ursprungs, dann **19** die Maske eines albernen Gecken aus der Komödie („stupidus"), dessen vollendetes Schafsprofil durch ein darunter angebrachtes Widderköpfchen ergötzlich parodiert wird; ferner Nr. **23** mit der merkwürdigen Darstellung eines Kriegers, der das Haupt eines zu seinen Füßen liegenden nackten Toten in der Hand hält, ein schon von den älteritalischen Scarabäen behandelter Gegenstand, der von Furtwängler als Menschenopfer erklärt wurde, vielleicht aber richtiger auf die wüste Geschichte des Spartaners Othryades zu beziehen ist, der mit dem Kopf des von ihm erschlagenen Freundes Spott trieb (Aelian, Var. hist. 12,8). — Ein im III. und II. Jahrhundert öfter vorkommendes Sujet zeigt Nr. **39**: ein verwundeter Held schreibt auf seinen Schild, den ein Gefährte ihm hält, mit seinem Blute das stolze Wort VICI.

Nr. **27** u. **33** sind Proben der Porträtkunst aus römischer Frühzeit. Echte Produkte des römischen, kühlen und eleganten Klassizismus stellen der fein und exakt geschnittene Hypnoskopf aus augusteischer Zeit **30** dar, sowie der etwa gleichzeitig anzusetzende Krieger **35**, dem ein wundervoll tiefroter Karneol zur Folie dient.

Mehr kulturhistorisches als kunstgeschichtliches Interesse erwecken die Abraxas-Gemme **40**, ein Exemplar von ungewöhnlicher Grösse, sowie die Amulettsteine mit Inschriften **41** und **42** (CEIAANOC (sic), XNOYBI = Chnoubis s. Kopp, Pal. crit. III. § 487 und 492), und die grosse Diana No. **38** der Epheser (im Felde die ephesischen Bienen rückseitig Skorpion mit Schriftzeichen).

Von neueren Arbeiten sei nur ein schönes signiertes Stück von Pichler, Onyxkameo mit männlichem Porträt, genannt.

Medaillen, Taf. III. Bei der ausserordentlich gesteigerten Nachfrage nach guten Renaissance-Medaillen darf es als besonderes Glück gepriesen werden, dass das Kabinett durch mehrere hochherzige Stiftungen in die Lage versetzt war, im verflossenen Jahr eine ganze Reihe wertvoller Porträt- und Schaustücke deutscher, italienischer und französischer Meister aus dem XV. und XVI. Jahrhundert (darunter ein Steinmodell: Ferdinand von Wartenberg) zu erwerben, ca. 100 an der Zahl, wozu ferner an späteren Arbeiten des Barock, Rokoko und Empire noch weitere 30 Stück (Christine von Schweden, Cromwell, Napoleon I.) hinzukommen. Nur einiges vom Besten erscheint hier in Abbildung.

Ein Hauptwerk der nicht genug beachteten altfranzösischen Medaillenkunst ist das große Medaillon Abb. 1 (²/₃ der natürlichen Größe) auf

Abb. 1. König Ludwig XII. von Frankreich.

König Ludwig XII. von Frankreich und die Königin Anna von der Bretagne, das 1499 von der Stadt Lyon beim Einzug in Gold überreicht wurde. Die beiden Verfertiger Nicolas und Jean de St. Priest hielten sich in der äusseren Ausstattung an die großen Prachtsiegel der Zeit, blieben aber in der plastischen Behandlung — „tailleurs d'images" werden sie genannt — ihrem Metier getreu. Das vorliegende, durch schöne tiefbraune Patina ausgezeichnete Bronze-Exemplar ist eines der wenigen Originale dieser vielfach und in teilweise schon recht frühen Nachgüssen verbreiteten Medaille. Von einem etwas späteren 1518 arbeitenden, unbekannten Lyoneser Meister rühren die beiden Stücke Taf. III Nr. 1 u. 3 her, deren Porträtauffassung zwischen italienischer und deutscher Manier die Mitte hält, während der figürlich-heraldische Schmuck der Rückseite (Abb. 2) spezifisch französischen Kunstgeist atmet.

Abb. 2. Johann von Talaru, RS.

Die etwa gleichzeitigen Anfänge der deutschen Medaillenkunst veranschaulichen die beiden derben Bronzegüsse des bahnbrechenden, von seiner Zeit, namentlich auch von Albrecht Dürer hochgehaltenen Augsburger Meisters Hans Schwarz (2 u. 5), während die als Gegenstücke gearbeiteten Porträts Philipp Melanchthons und Martin Bucers (8 u. 9), sowie das nicht minder geistreich erfasste Bildnis eines sonst unbekannten Kölner Bürgersohnes (7), alle drei bekannte Meisterwerke von Friedrich Hagenauer, eine ca. 20 Jahre spätere, ungleich verfeinertere Phase des süddeutschen Medaillenstils vorführen, der sich aus der Holzplastik kleineren Maßstabes, aus der Buchsschnitzerei entwickelt hat.

Verschiedenen Nürnberger Meistern der Blütezeit, denen jedoch die gemeinsame Uebung der im Goldschmiedhandwerk ausgebildeten subtilen Technik des feinen Steinschnittes ein gemeinsames Gepräge verleiht, sind No. 4, 6, 10, 11, 12 u. 14 zuzuteilen. Einem Meister, der 1525 den Nürnberger Medaillenstil inaugurierte und wahrscheinlich mit keinem Geringeren als Ludwig Krug identisch ist, gehört No. 4. Der zurückhaltende Flachschnitt, die noch etwas gotisch spitzige Silhouette, die precieuse Schrift sind charakteristisch für die Erstlinge dieses Meisters. Im übrigen werden diese Nürnberger Stücke meist unter dem grossen Namen Peter Flötner vereinigt, der ja nachgerade zu einem Sammelbegriff ähnlich wie früher „Benvenuto Cellini" geworden ist. Es ist indes keineswegs wahrscheinlich, daß eine solche Klein- und Feinarbeit wie Nr. 6 (man beachte das meisterhaft ausgeglichene Hintereinander des Doppelporträts),[1]) dann ein derartiges Monumentalstück im Kleinen wie der imposante Herzog Georg von Sachsen (No. 11) und daneben das bereits (im Geiste des H. S. Beham etwa) manieristisch italienisierende Konterfei des französischen Ambassadeurs Claude Dodieu[2]) (No. 12) und

Abb. 3. Claude Dodieu, RS.

gar das reizende Miniatur Otto Heinrichs von der Pfalz (14) von ein und derselben Hand herrühren sollten. Sicher nicht Flötner, sondern nachweislich der seit 1523 in Nürnberg ansässige, wahrscheinlich aus Speyer

[1]) Das Original-Steinmodell bei Herrn Dr. Figdor in Wien.

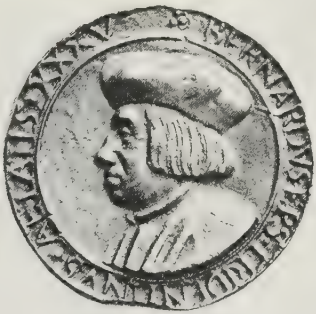
[2]) Die Rückseite dieser bisher nur als Unikum des Wiener Kabinetts bekannten Medaille (Abb. 3), gibt unter dem Bilde des hydratötenden Herakles, der Dodieus Züge trägt, eine Allegorie auf die diplomatische, Zwietracht vernichtende Tätigkeit des Dargestellten. Auch die assistierende Draperiefigur (Eurystheus?) scheint Porträtzüge zu tragen. Anders Domanig im Jahrbuch der KK. Kunstsamml. (Wien) XVI. S. 35.

1

2

3

4



5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

K. MÜNZKABINETT MÜNCHEN

stammende Goldschmied-Medailleur Matthes Gebel hat das bereits etwas barock übertreibende Stück auf Lienhard Hofmann (10) gearbeitet.

Nach dem deutschen Westen (Sachsen oder Schlesien) führt der aus der spielerisch kräuselnden Technik der Silberschmiede (vgl. die schöne Medaille von Hans Reinhart. Abb. 4) erwachsene

Abb. 4. Hans Reinhart.
Religiöse Medaille.

Stil der Progk-Medaille (13) vgl. auch die ganz siegelmässige Wappenseite Abb. 5), während

Abb. 5. Ladislaus Progk, RS.

Nr. 15 auf Vor- und Rückseite zwei Bildnisse in der Art der Abbondios vereinigt, die in ihrer vornehmen Gesamthaltung den noch sehr delikaten, freilich bald in naturalistischer Imitation entartenden Wachsboßierstil des ausgehenden Jahrhunderts in bestem Lichte zeigen.

Plaketten. Die quantitativ unbedeutende Sammlung von Kleinreliefs, die das Kabinett sein Eigen nennt, wurde um 18 Nummern bereichert, darunter bekannte Stücke von Riccio Enzola (Hl. Hieronymus, wie Berl. Bronzen No. 8, aber voll signiert), aus der Donatello-

Abb. 6. Ignatius von Loyola, Bronze.

schule von Moderno und Peter Flötner, von letzterem besonders zu nennen zwei ausnehmend feine Landschaftsplaketten in Blei.

Abb. 7. Th. von Gosen, Porträtmedaille. Silber.

Moderne Medaillen. Die Abteilung der neueren Kunstmedaillen, deren Pflege sich das Konservatorium seit Jahren angelegen sein läßt, erhielt wertvollen Zuwachs durch Arbeiten der einheimischen Bildhauer Akerberg, M. Dasio, v. Gosen, Herm. Hahn, Römer u. a. Von Jos. Floßmann konnte dank dem uneigennützigen Entgegenkommen des

Künstlers das ganze Medaillen- und Plakettenwerk (11 Stück) erworben werden.

Von deutschen Medailleuren nennen wir hier ferner Bosselt, Frei, Götz, Greiner, Sturm u. a.; von Ausländern die Pariser Charpentier, Yencesse, Vernon, den Belgier Devreese, sowie den Engländer Spicer-Simson.

MITTEILUNGEN DER K. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK (HANDSCHRIFTENABTEILUNG)

VON GEORG LEIDINGER

Die Handschriftenabteilung der Bibliothek hat den Erwerb zweier erstklassiger Miniaturenhandschriften des Mittelalters zu verzeichnen. Sie bildeten die Glanzstücke einer bedeutenden bayerischen Privatbibliothek. Daß die Staatsbibliothek sie ankaufen konnte, ist vor allem der überaus verständnisvollen Vermittlung des Kultusministerialreferenten für das bayerische Bibliothekwesen, Herrn k. Ministerialrats Dr. Preger, sowie der Munifizenz eines bayerischen Industriellen zu verdanken, welcher die zum Ankauf der Handschriften nötige hohe Summe dem Staate zur Verfügung stellte. Bei dem Eifer, mit welchem das Ausland sich zurzeit auf künstlerisch ausgestattete Handschriften zu stürzen pflegt, gereicht es zu hoher Genugtuung, daß es gelungen ist, in dem vorliegenden Falle zwei hervorragende Zimelien im Lande zu halten.

Die eine der beiden Handschriften ist eine Prachthandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems, welche nach hundertjährigem Verschollensein der Wissenschaft jetzt wieder zugänglich geworden ist. Im Jahre 1694 im Besitz des bayerischen Adeligen Ferdinand Barth von Harmating, im 18. Jahrhundert in jenem des bekannten Bibliophilen G. W. Panzer in Nürnberg, dann des Antiquars Mozler in Freising, kam sie 1809 in die Privatbibliothek, aus der sie nunmehr erworben wurde. In seinem Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung mußte Goedeke sie als verschollen bezeichnen. Sie bildet einen starken Pergamentband in Folio mit 240 Blättern. Obwohl die Handschrift am Anfang und am Ende nicht vollständig ist und obwohl auch an Stellen mitten heraus Blätter fehlen, ist die Handschrift textlich von großem Wert. Um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts geschrieben, enthält sie die ältere Rezension der Chronik, welche bis heute noch nicht vollständig im Druck veröffentlicht ist. Zweifelsohne wird sie für die seitens der deutschen Kommission bei der k. preußischen Akademie der Wissenschaften vorbereitete Ausgabe der Weltchronik von Wichtigkeit sein. Ihren eigentlichen Wert hat die Handschrift aber durch ihren bildlichen Schmuck erhalten. Nicht weniger als 149 farbenprächtige, goldglänzende Miniaturen in ausgezeichneter Erhaltung schmücken den Text. Ihre Bedeutung für die Handschriftenabteilung der k. Hof- und Staatsbibliothek ist umso größer, als die Bibliothek trotz ihres großartigen Reichtums an mittelalterlichen Miniaturenhandschriften bis jetzt keine von gleich reicher künstlerischer Ausstattung desselben Stiles und derselben Zeit besaß. Ueber die Handschrift wird an anderer Stelle eine eingehende Abhandlung von Bibliothekar Dr. Petzet erscheinen.

Die zweite der neuerworbenen Handschriften ist eine Biblia pauperum. Der hohe Wert des vorliegenden Exemplars, welches bis jetzt völlig unbekannt geblieben war, liegt zunächst in der künstlerischen Ausführung der Bilder, das Stück ist aber auch nach der textlichen Seite hin bemerkenswert. Die Handschrift umfaßt 47 Bildseiten auf schönem Pergament in Großfolioformat (35 : 26½ cm). Auf jeder Seite erscheint je einer der die Armenbibel charakterisierenden Bilderkomplexe mit dem von 2 alttestamentlichen Darstellungen und 4 Prophetenbildern begleiteten neutestamentlichen Vorgang. Die Anordnung ist dabei, abweichend von sehr vielen Handschriften der Biblia pauperum, so getroffen, daß oben in der Mitte das neutestamentliche Bild gezeichnet ist, während auf seinen beiden Seiten übereinander je 2 Bilder von Propheten angebracht sind; unter dem von den Prophetenbildern flankierten oberen Bild befinden sich je zwei Darstellungen der alttestamentlichen Vorbilder zu dem im oberen Bild behandelten Vorgang. Der den Bildern beigegebene Text ist wohl in keiner der bisher bekannten Armenbibeln so sorgfältig durchgearbeitet wie in der neuerworbenen. Er ist sowohl in lateinischer Sprache wie auch in deutscher Uebersetzung gehalten; bisher kannte man nur eine einzige Handschrift, welche lateinischen und deutschen Text nebeneinander bot. Nach dem Dialekt des deutschen Textes wird man annehmen dürfen, daß die Handschrift in Nürnberg entstanden ist, und zwar um 1440 bis 1450. Die mit Farben leicht getönten Zeichnungen verraten die Hand eines Künstlers von

beachtenswerter Gestaltungskraft. Aus den Bildern spricht hervorragende Selbständigkeit der Auffassung und große Sicherheit der Linienführung. Neben der berühmten Mettener Armenbibel der k. Hof- und Staatsbibliothek dürfte die neuerworbene Handschrift die bedeutendste Biblia pauperum des 15. Jahrhunderts sein. Referent wird über sie an anderer Stelle ausführlicher berichten.

Noch eine andere Neuerwerbung der Bibliothek erscheint wichtig genug, um an dieser Stelle erwähnt zu werden: aus dem Besitze des Herrn Professor Dr. Hyazinth Holland ist dessen Sammlung von Autographen und Briefschaften an die Staatsbibliothek käuflich übergegangen, eine Sammlung, deren hervorragenden Wert für die Kunstgeschichte, besonders für die Geschichte von Münchens Kunst und Künstlern, die Zukunft erweisen wird.

Neben den Neuerwerbungen darf hier auch der Reproduktionen aus künstlerischen Schätzen der Bibliothek gedacht werden.

Nachdem die Bibliothek im Jahre 1907 sich der prachtvollen Reproduktion erfreuen durfte, welche von einem ihrer schönsten Kleinodien, dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I. mit den Randzeichnungen Albrecht Dürers und anderer Künstler, Karl Giehlow veranstaltete (mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht in Wien und des k. Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin), ist nunmehr einem andern Schatzstück ebenfalls eine rühmenswerte Wiedergabe zuteil geworden, einem Schatzstück, welches wie das von Kurfürst Maximilian I. von Bayern erworbene Gebetbuch Kaiser Maximilians wahrscheinlich ebenfalls durch den Sammeleifer und Kunstsinn desselben Wittelsbachers in bayerischen Besitz gekommen ist. Graf Paul Durrieu, Mitglied des Institut de France und Ehrenkonservator des Louvre, hat die herrlichen Miniaturen, mit denen 1458 Jean Foucquet und seine Schüler eine Handschrift der französischen Uebersetzung des Laurent de Premierfait von Boccaccios Werk De casibus virorum illustrium schmückten, sämtlich in einem Prachtwerk unter dem Titel „Le Boccace de Munich“ veröffentlicht und sie mit gediegener kritischer Untersuchung, die vieles Neue bringt, und geistreicher Erläuterung begleitet. Das Werk ist in vorzüglicher Ausstattung bei Jacques Rosenthal in München erschienen.

Die Sammlung photographischer Einzelaufnahmen aus den künstlerischen Schätzen der Bibliothek (im Verlage des Hofphotographen Teufel in München) nimmt stetigen Fortgang und hat die stattliche Zahl von 4365 Blättern erreicht.

Abb. 1. SHAKA. CHINESISCHE MALEREI DES 14. JAHRHUNDERTS
OSTASIATISCHE KUNSTSAMMLUNG DER K. MUSEEN, BERLIN. Dr. O. KÜMMEL

a. b. c. d.
Abb. 2. Tempelmasken. a. Knabe (Doji), b. Tenjo (Fee), c. Buddhistische Gottheit, d. Shotoku-Taishi.
Ostasiatische Kunstsammlung der k. Museen, Berlin. Leiter Dr. O. Kümmel.

ZUR AUSSTELLUNG „JAPAN UND OSTASIEN IN DER KUNST". MÜNCHEN 1909

VON C. GRAF-PFAFF

Immer und immer wird die Eröffnung einer neuen Ferne uns wie mit Zauberkraft anziehen, denn mit jeder neuen Geisteswelt erschließt sich uns junges Land für die Gestalten unserer Vorstellung und Phantasie. So ist es die Kunstwelt Ostasiens, die bei Allen, welche ihr einmal näher kamen, das Interesse für ihre Wunder stetig vertieft, und die Münchner Ausstellung chinesischer und japanischer Kunst mag in mancher Hinsicht für viele die Entdeckung eines Neulandes mit all seinen lockenden Geheimnissen bedeutet haben.

Dann sucht das Auge jene Dämmerung zu durchdringen, in der die Quellen entsprangen, die das Kunstleben ferner Epochen nährten, das nicht minder groß und tief war als das europäische.

Wie eine Welle die andere ablöst, in das Dunkel des Vergessens versinkt und die zweite sich hebt und vorwärts flutet, so wechseln die Höhezeiten der Völker; aus der rätselhaften Tiefe steigt neues geistiges Gut empor und an einem neuen Strand beginnt ein neuer Tag.

Als der Höhepunkt althellenischer Kunstblüte längst vorüber war, erstarkte ein von ihr nach Indien verpflanzter Keim zu kräftigem Leben. Ihm dankt die buddhistische Kunst die größte Bereicherung ihrer Formensprache, die edle Zügelung ihrer ins Ungeheuerliche sich verirrenden Phantasie und den künstlerischen Ausdruck für eine tiefgehende geistige Umwandlung Ostasiens.

Die Völker Chinas, die bereits auf eine uralte Geschichte und Kultur zurückblickten, deren hochentwickeltes Geistesleben aber nicht mehr Genüge für manche unruhige Fragen fand, die im Morgengrauen neuer Lebenslinien auftauchten, fühlten ihr unruhiges Sehnen an der Schwelle einer neuen Zeit nicht mehr beschwichtigt durch den dämmernden Glauben und dunkle Opferbräuche ihrer Vorfahren.

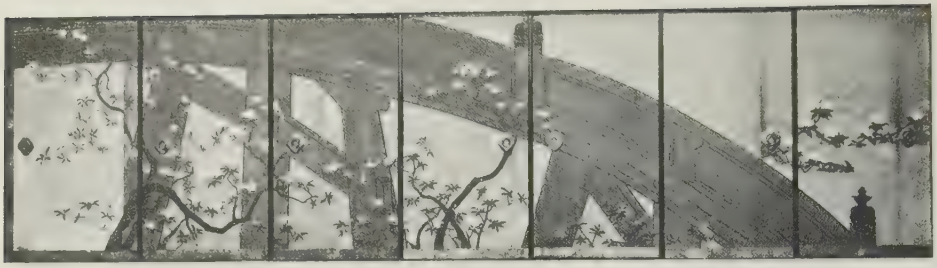


Abb. 3. Schiebetüren. Kanomalerei des 17. Jahrhunderts.
Museum für ostasiatische Kunst Köln. Sammlung Prof. Adolf Fischer.

Daher mag der Buddhismus mit seiner allen menschlichen Regungen nachfühlenden Milde und dem tiefen Versenken in die Rätsel alles Seins die Seele dieses Volks ergriffen und eine allmähliche, aber umso gründlichere Umwandlung hervorgebracht haben.

Mit seinem Auftreten beginnt in China ein reiches, mächtiges Kunstleben, von dort sich über Korea nach Japan ausbreitend, wo es die bis dahin kaum geübten künstlerischen Kräfte des hochbegabten Volkes weckt.

Die Geschichte der Kunst Ostasiens ist zugleich die Geschichte seines Glaubens, oft auch seiner Illusionen, für die es Zuflucht sucht aus einer wild chaotischen Welt in ein Land begeisterter Träume; darin liegt vielleicht das Geheimnis dieser Kunst.

Unter der mächtigen Thang-Dynastie entwickelte sich die höchste Blüte aller Künste; die 3 Jahrhunderte ihres Bestehens (ungefähr 600—900 n. Chr.) waren die Zeit der ernstesten, feierlichsten Stilgröße, die von keiner der folgenden Epochen übertroffen wurde, und zwar ist hier wie in Korea und Japan die Malerei die alles beherrschende Kunst.

Obgleich Kriegsstürme und furchtbare staatliche Umwälzungen in China die ganze Herrlichkeit jenes Kunstmorgens begraben haben, blieb in Japan noch vieles davon bis heute erhalten. Noch leuchtet aus den Monumenten von Nara ein Abglanz aus jener Zeit, birgt der Tempel Horyuji die großartigen Fresken des Buddha, umgeben von Heiligen (Mitte des 7. Jahrhunderts). Wenig später entstand ein merkwürdiges Bildnis, das die Gestalt des edlen buddhistischen Prinzen Shotoku Taishi mit seinen zwei Söhnen überliefert. Zur Zeit der Tempyo-shoho-Ära (749—757) ging Japan am vollständigsten im chinesischen Einfluß auf, so daß man die Kunst beider Länder identifizieren kann.

Die Meister jener Zeit waren Priester und Mönche Buddhas, chinesische Sendboten oder auf japanischen Boden eingewandert, ihre Werke entstanden in den Stunden tiefster Kontemplation und Versenkung in die letzten Geheimnisse.

Wie aus dem Schweigen, durchschauert vom Ahnen der Ewigkeit, treten diese Gestalten hervor, losgelöst von aller menschlichen Leidenschaft, die Bewegung voll milder, ruhiger Hoheit — und doch, so fern und fremd uns jene Kunstwelt in ihrer tiefen Ruhe erscheint, wird sie uns näher kommen und ihr Zauber uns

Abb. 4. JIZO. JAPANISCHE HOLZSKULPTUR DES 11. JAHRHUNDERTS
SAMMLUNG PROF. C. FUCHS, TÜBINGEN

mehr und mehr ergreifen, wenn wir versuchen, in das Dämmerlicht jener Ferne unterzutauchen und uns frei zu machen von den auf flüchtig dekorative Wirkung allein abzielenden Kunstbestrebungen unserer Zeit.

Dem Darstellungskreise buddhistischer Gottheiten entstammen auch schon im 8. und 9. Jahrhundert die Bilder der großen buddhistischen Patriarchen — so die Bilder der acht Stifter der Shingonsekte auf der Münchner Ausstellung. (Abbildung Nr. 8.) Würdige Gestalten, in feierlicher Ruhe sitzend, mit dem Priesterszepter in der erhobenen Rechten — sehen sie mit offenen Augen, vom Strom des Lebens abgekehrt, hinüber zum andern Ufer. Die Einfachheit der Ausführung, die sich auf das Notwendigste beschränkt, ist von monumentaler Wirkung — die Zeichnung von großer Strenge und in den Köpfen von individueller Charakteristik.

Die mit leichter Deckfarbe auf Seide aufgetragene Malerei bewegt sich in dem Dreiklang eines gedämpften warmen Rot, Schwarz und dem lichten Fleischton. Eine allmähliche, leise Umwandlung der Kunst zwei Jahrhunderte später zeigt ein herrliches Priesterbild des 11. Jahrhunderts, als in China die Sungkaiser eine neue, reiche und glänzende Kunstentwicklung unterstützten. Hier sind dieselben feierlichen Farben, dieselbe Klarheit der Zeichnung — und doch weht es wie Festesfreude, wie ein Hauch von Menschlichkeit aus diesem Bild — hier ist auch der Hintergrund keine einfache Fläche mehr, sondern belebt und vertieft durch eine landschaftliche Darstellung.

Abb. 5. Sesson, Landschaft. Japan. Chinesische Schule. Tuschmalerei. Ostasiatische Kunstsammlung der k. Museen, Berlin. Dr. O. Kümmel.

Die weltfremde herbe Größe der ersten Zeit hatte die Kunst der Sung, ungefähr 960—1300, wohl verloren, aber sie hatte dafür an freierer Entwicklung des innern Lebens zugenommen, die Farbenbehandlung gewinnt an malerischem Reichtum, Stimmung und Empfindung erwacht. Zum erstenmale auch öffnet sich das Auge für die Schönheit der Natur, der chinesische Geist entdeckte die Landschaft, selbst Blumen und Tiere, die ganze Schöpfung erfüllte der Künstler mit seiner Phantasie.

Der chinesische Landschaftsmaler jener Zeit bediente sich der Tusche, mit der er oft nur wie einen Hauch von Fernen auf dem leicht warmen Ton der Seide fühlen läßt, oder in wenigen mächtigen und gesättigten Pinselstrichen die Hauptmomente der Erscheinung betont — mit knappen erchöpfenden Strichen sagt er das, was die Natur für ihn Bedeutendes hat, die echte, seelisch bewegte künstlerische Impression.

Auch die figurale Malerei erreicht in edler Vereinfachung und Vergeistigung

das Höchste. Man möchte glauben, daß das Bild des Shaka von einem unbekannten Meister in einer Stunde überirdischen Glückes der Ekstase entstanden sei.

Aus den traumtiefen Fernen jener Zeit scheint die Gestalt Shakas uns entgegenzuschweben, wie getrieben durch seine unendliche Liebe die Menschheit von Leiden zu befreien. Es ist nicht der von allem Glanz des Paradieses umgebene Gott, sondern der historische Cakyamuni (Shaka), der edelste Mensch, der, nachdem er die Nichtigkeit der Werke erkannt und die furchtbaren Bußübungen aufgegeben, von seinen letzten fünf Schülern verlassen, sich in die tiefste Waldeinsamkeit zurückzog; dort wird ihm in heiliger Stille die Erleuchtung und mit dankend erhobenen Händen schreitet er auf den Baum der Erkenntnis zu.

Abb. 3. Fusmalereien aus dem Schlosse Momoyama. Kanoschule, Ende des 16. Jahrhunderts.
Museum für ostasiatische Kunst, Köln. Sammlung Prof. A. Fischer.

Die Malerei ist von größter Zurückhaltung, einer geradezu andächtigen Einfachheit, der milde Ausdruck des Kopfes voll tiefster Empfindung — in den gedämpften weichen Tuschtönen klingt nur ganz diskret ein weiches Braunrot des Mantels, ein leichter Lichtschein umschwebt die Gestalt — die dadurch, daß sie nur bis zum Knie sichtbar, noch mehr das Visionenhafte erhält. (Abbildung Nr. 1.)

Architektur und Plastik überdauern die Jahrhunderte leichter und die in den alten Tempeln Japans erhaltenen Skulpturen, meist in Holz, bemalt oder vergoldet, lassen mehr noch wie die Malerei eine Vorstellung zu von der Höhe der Kunstentwicklung aus Japans Frühzeit. Als unantastbare Schätze blicken diese Gestalten der buddhistischen Legendenwelt aus ihren Schreinen seit Jahrhunderten auf die wechselnden Zeiten — sehr selten nur wird eines dieser Kunstwerke seinem Tempel entrissen, um in Europa in irgend einer Sammlung auch ohne die weihevolle Umgebung noch die tiefe Wirkung eines echten Kunstwerkes auszuüben. Nicht nur der religiöse und künstlerische Wert allein verleiht vielen der alten Werke eine so hohe Bedeutung — durch ihre Geschichte und Entstehung sind sie mit dem nationalen Leben Japans aufs innigste verwachsen. Der Tamamushi-Schrein, Eigentum des Horyujitempels, stammt von der Kaiserin Suiko (579), ein Bild Buddhas und der Kwannon soll über dem Sterbebett der Kaiserin Komyo-Kwogo aufgehängt gewesen sein — und die Waffen berühmter Helden, kostbare Lackgeräte kaiserlicher Persönlichkeiten wurden den Tempeln übergeben, in deren Schutze sie das Gedächtnis ihrer einstigen Besitzer wach erhielten, deren Bild so mit den Nachkommenden weiterlebte.

Abb. 7. Chinesisches Kakemono, die Göttin Reishojo als Mädchen. Yuan-Dynastie, 1280—1367. Museum für ostasiatische Kunst. Köln, Sammlung Prof. A. Fischer.

Zu den unveräußerlichen kostbarsten Schätzen der alten Heiligtümer gehören auch die Tempelmasken, in denen die größten Meister Ostasiens ihr künstlerisches Wesen verewigt haben. (Abbildung Nr. 2 und 17 nach Kopieen Tessais, des größten lebenden Plastikers Japans.) Ihre Entstehung reicht vom Anfang des 8. bis zum 12. Jahrhunderts. Für buddhistische Tempeltänze bestimmt, die wohl auch mit den uralten shintoistischen Mysterienaufführungen Berührung hatten, umfassen sie einen Kreis der verschiedensten ernsten und auch derb komischen Typen, die aber aus einer anderen Welt zu stammen scheinen, in der wunderbaren Größe und Einfachheit der Formen. Diese Masken sind die Gestalt, die die Dämonen, die alten Urgeister der Elemente annahmen, deren gellendes Hohnlachen die kleinen Menschen erzittern ließ, aus jener dunklen Ferne der Erdgeschichte, wo die Grenze zwischen Göttern und Menschen noch nicht gefestigt war. Dagegen bricht ein mildes Licht aus den Zügen einer buddhistischen Gottheit, die der Ewigkeit entgegenblickt — die Doji-(Knaben)Masken sind wie belebt in ihrer Reinheit und Anmut der zarten Modellierung, und die Maske des edlen Prinzen Shotoku-Taishi erinnert an die Wunderlegenden, die sich um seine Gestalt gebildet. Es ist kein Name dieser Maskenkünstler überliefert, die stets dem Priesterstand angehörten und ihre ganze Kraft in den Dienst ihres Glaubens stellten.

Eine weitere Fortsetzung und Umbildung fand dieser Kunstzweig in den Nomasken, deren größte Blütezeit in das 15. Jahrhundert fiel. Das Nospiel entstand aus den alten religiösen Pantomimen, die ursprünglich bei den Matsuri, Götterfesten, vor den Shintotempeln aufgeführt wurden, den alten Kaguratänzen, deren Ursprung in die ältesten Zeiten zurückgeht — woran auch der ausgelassene Tanz der Uzume vor der Felsenhöhle der erzürnten Sonnengöttin Amaterasu erinnert. Seit dem 11. Jahrhundert kommt das Dengaku, als eine sehr beliebte Pantomime öfters in Berichten vor; es stellte ein übermütiges Erntedankfest dar. Oe Masafusa sagt in seinem 1096 verfaßten Rakuyodengakki darüber: „Vornehm und gering, alt und jung, Geistliche und Laien, alle Leute der ganzen Stadt waren wie Rasende und tanzten in der Stadt herum. Die Stadt war wie ein siedender Kessel.“ Auch die Vornehmen wurden von dem Freudentaumel mitgerissen, wie Masafusa erzählt, daß der Staatsrat Mototada mit einem neun Fuß langen Fächer und der Staatsrat Michitoshi mit an den Knien angehängten Hüten den Tanz ausführten. Mit chinesischen Einflüssen entwickelte sich dann das eigentliche spätere lyrische Sangaku no No oder einfach No. Die Stoffe dieser Nostücke sind den Göttermythen, buddhistischen Legenden, Heldensagen, kurz dem ganzen Interessenkreis des japanischen Volkes mit teilweisen Anleihen aus der chinesischen Literatur entnommen. Einer der glänzenden, kunstliebenden Shogune der Ashikaga und zwar der Dritte, Yoshimitsu, hatte den berühmten Nokünstler Jiro Kiyotsugu, gest. 1406, nebst dessen Sohn an seinen Hof nach Kyoto gezogen; die Blütezeit des No aber war die Regierungszeit des Ashikaga Yoshimasa 1440—1472. Die Großen folgten dem Beispiele der Shogune und die Fürsten wetteiferten in der glänzenden Ausstattung ihrer eigenen Notruppen mit künstlerisch geschnitzten Masken und prunkvollen Gewändern. Das Maskenschnitzen wurde ein eigener Kunstzweig, mit den hervorragendsten Künstlern, wie dem

Abb. 8. EIN PATRIARCH DER SHINGONSEKTE. DIE SHINGONSEKTE WURDE ENDE DES 8. JAHRHUNDERTS IN JAPAN GEGRÜNDET
OSTASIATISCHE ABTEILUNG DES K. MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN. PROF. F. W. K. MÜLLER. SAMMLUNG PROF. A. FISCHER

Abb. 9. Holzstatue des Jizo. Japan. 12. Jahrhundert.
Museum für ostasiatische Kunst. Köln. Prof. A. Fischer.

großen Zekan, um 1600, der berühmten Familie Deme, dem vielseitigen Mitsumoto. Die ganze Welt japanischer Charaktervorstellung lebt in diesen Meistermasken, die allerdings streng von den gewöhnlich in Europa als Nomasken gesehenen, schlechten Ausfuhrnachahmungen getrennt werden müssen. Die volle Skala des Seelenlebens, wie es der Japaner in seiner streng zurückhaltenden, maßvollen Art empfindet, spricht sich in idealster Weise aus. Wie hoch entwickelt ist das plastische Feingefühl, mit dem der Künstler einen geistigen Typus festlegt — ohne starr oder schematisch zu werden — wie unendlich differenziert sind die kleinen, aber tiefgehenden Unterschiede der zarten Frauenköpfe ausgedrückt. Wenn die Tempelmasken gewaltig und packend, aber übermenschlich in unsere Empfindungswelt starren, treten die Nomasken mit menschlichen Zügen uns nahe — sie leben die Gefühle des japanischen Volkes, Haß und Liebe, Stolz und Edelmut — erwachen und erzittern unter der leichten Schale einer strengen Beherrschung. Versucht man eine solche Maske einmal so zu betrachten wie sie gedacht war, d. h. man binde sie einem Lebenden vor, so atmet das Gebilde inneres

Abb. 10. Vergoldete Bronzestatuette des Pu-shin (Samantabhadra Bodhisattwa). China. Sammlung S. K. H. Prinz Rupprecht von Bayern.

Leben so ergreifend, daß selbst das gesprochene Wort nicht mehr nötig zur Ergänzung des in der Maske Dargestellten erscheint.

Das echte Stilgefühl vermeidet alle kleinen, realistischen Züge, umso unmittelbarer wirkt der geistige Ausdruck durch die Vereinfachung in den klar und feinfühlig angedeuteten Flächen. Großartig ist die Tragik eines schweren Schicksals ausgeprägt in dem Kopf des berühmten Feldherrn Yorimasa no Minamoto, und welcher Gegensatz dazu die weiche Wehmut des blinden Priesters — und die Komik des einfältigen, grinsenden Mädchens. (Abbildung Nr. 13 und 14.)

Der grosse Dichter und Staatsmann Michizane, der um das Jahr 900 eine Gesandtschaft nach China führen sollte, riet seinem Kaiser, keine Verbindungen mehr mit diesem Lande zu pflegen, da man von ihm nur noch Schlechtes lernen könne. Das alte Mutterland der japanischen Kultur, um die Wende des Jahrtausends von Kriegsstürmen, in denen die Herrschaft der Thang unterging, zerrüttet, verlor für die nächsten Jahrhunderte seinen Einfluß auf das jüngere Insel-

Abb. 11. Porträt des Hideyoshi im Kostüm eines koreanischen Großen. Tosaschule. 17. Jahrhundert. Museum für ostasiatische Kunst, Köln. Sammlung Prof. A. Fischer.

reich, das damals begann eine Eigenart zu entwickeln. Die nationale Yamato-Tosaschule gründete Fujiwara no Motomitsu und aus der Schule Kose Kanaokas entsprang unter Takuma Tamenari die buddhistische Takumaschule.

Es war einer der glänzendsten Abschnitte des japanischen Kulturlebens, jene Zeit der Fujiwara (ungefähr 1000—1200), eine höfisch verfeinerte Kultur verbreitete sich schimmernd in den Kreisen der Aristokratie, die nationale Dichtkunst und Malerei besann sich auf das Leben — die weltlichen Künstler schilderten mit großer Treue das äußere Leben ihrer reichen Tage, die Helden ihres Landes und die größte Dichterin Japans, Frau Murasaki Shikibu, schrieb den heute noch berühmten Roman Genji Monogatari, in dem sie das üppige Hofleben der Zeit im Zauberlicht einer edlen und reinen Poesie darstellt. Wiederum ist es auch das Genji Monogatari, welches den Tosameistern Stoff gibt zu den mit großer Sorgfalt und dickerem Farbenauftrag ausgeführten Malereien.

Die buddhistische Plastik der Fujiwarazeit ist nun weniger streng, aber durchdrungen von einem weichen, poetischen Hauch, einem Durchbrechen der Empfindung, das die Werke von Nara bei ihrer ernsten Größe noch nicht zeigen. Die ganze Tiefe religiöser Empfindung frommer Buddhapriester lebt in den leichtbewegten Gestalten der Kwannon und Seishi, die zu beiden Seiten Buddhas stehen, um die Seelen der Sterbenden in ihren Händen zu empfangen und ins Paradies zu geleiten. Eine der häufig wiederkehrenden Gestalten ist Jizo, der Schützer junger Mütter und der abgeschiedenen Seelen kleiner Kinder im Meido, dem dunklen Pfade des Jenseits. Vielfach sind die Schrecken des Meido, Dämonen ängstigen die Kleinen, aber Jizo tröstet sie und breitet schützend seinen Mantel um sie. Sitzend oder stehend (Abbildung Nr. 9), mit Rasselstab und Wunschperle wird er dargestellt; eines der in Europa so seltenen Meisterwerke des 11. Jahrhunderts zeigte die Münchner Ausstellung. Die sitzende Gestalt des Gottes ist von harmonischsten Proportionen, die Falten des Mantels lassen die feine Bewegung des Körpers durchfühlen und schmiegen sich in edlen, weichen Linien, die Hände sind mit größter Feinheit modelliert, die anatomischen Details leicht und charakteristisch angedeutet, ohne zu realistisch zu werden. Meisterhaft ist die einfache stilistische Behandlung des Kopfes, der in leichtem Neigen die Schutzlosen der Welt mit seinem Mitleid zu suchen scheint, und der verschleierte Blick, der göttlich gerührt aus dem Nirwâna auf die Menschheit herübergleitet. (Abbildung Nr. 4.)

Der friedlichen und glänzenden Zeit der Fujiwaraherrschaft wurde durch die Kämpfe der kühnen Taira und Minamoto ein stürmisches Ende, das 12. Jahrhundert war erfüllt von heroischen Taten, es war die Zeit des romantischen Rittertums, kühner, selbstloser Todesverachtung, sie lieferte den malerischen und dichterischen Stoff für die nächsten Epochen. Erst das folgende Jahrhundert der Hojo- und Kamakurazeit ist den friedlichen Künsten günstiger. Aus China, wo die Mongolenscharen die Herrschaft der kunstliebenden Sung niedergeworfen, flüchten sich Künstler nach dem sichern Inselreich Japan, die neue Anregung bringen. Vor allem die Priester der Zensekte, welche auf die reine, ursprüng-

Abb. 12. Suzuki Harunobu, 1718—1770. Farbenholzschnitt. Sammlung W. Auberlen.

liche Lehre Buddhas zurückgehen und den Hauptwert auf die mystische Versenkung legen, geben der Zeit auch die größten Künstler. Im 14. und 15. Jahrhundert war hauptsächlich die südchinesische Schule die Lehrmeisterin Japans, ihre Meister pflegten beinahe ausschließlich die Tuschmalerei. Die Shogunendynastie der Ashikaga, gegründet 1333 von Takauji Ashikaga, sah die Blütezeit der japanischen Landschaftsmalerei als Nachfolgerin der noch größeren chinesischen Landschafter. Sesshiu, 1420—1506, ist vielleicht der größte Impressionist. Die Darstellung wird von ihm auf das Notwendigste beschränkt, aber jeder Pinselstrich ist von Bedeutung und faßt eine Reihe von Beobachtungen in einem Zug zusammen. Unbeschreiblich fein sind die einzelnen Zonen der Landschaft in den

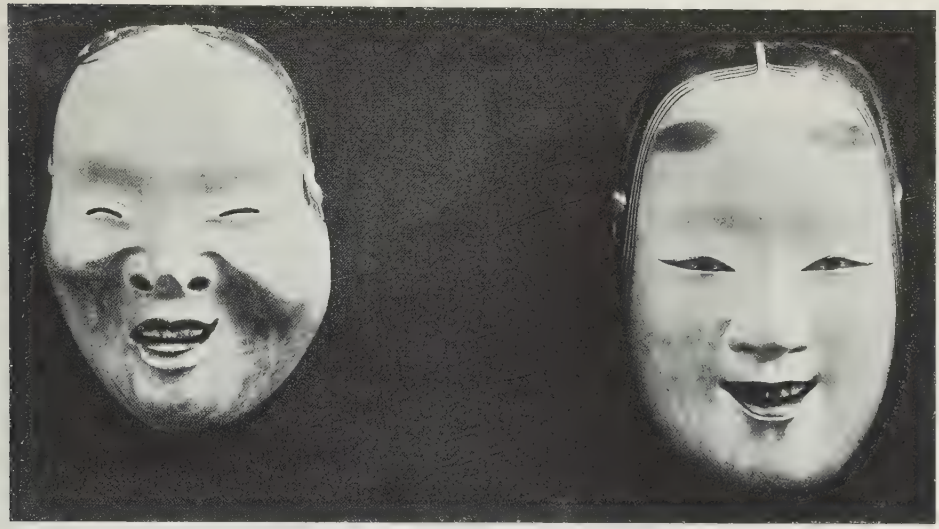
Tonvaleurs abgewogen, dabei dieser zarte, malerische Reiz, das Bild scheint wie im Traum gesehen und im schönsten Augenblick festgebannt — der ideal impressionistische Stil. Es gibt in einem Satz den letzten, bleibenden Eindruck als Gipfelpunkt einer langen Reihe vorhergehender Beobachtungen, und damit die Seele der Natur. Sesson, 1450—1506, Sesshius größter Schüler, betont mehr die Details, steht aber kaum hinter seinem Meister zurück. (Abbildung Nr. 5.)

Mincho, Priester des Tofuku-ji-Tempels (1352—1432) ist einer der edelsten Künstler, der zuerst den buddhistischen Stil der Sung- und Jüanperiode studierte — sein Hauptwerk, die 500 Rakans, feierliche Kompositionen in reichen, harmonischen Farben (von ihm eine Kwannon auf der Münchner Ausstellung).

Sein Zeitgenosse Josetsu wurde der Lehrer Shubuns, der noch gegen das Ende der Ashikagazeit wirkte. Er hatte zum Schüler Kano Masanobu, 1453—1490, den Gründer der historisch hochwichtigen Kanoschule, die die damals schon alternde Tosaschule ersetzen sollte. Masanobus Sohn Motonobu festigte nach dem frühen Tode des Vaters den Ruhm der Schule, ihn nennen die japanischen Kunsthistoriker seiner Zeit den Fürsten unter den chinesischen und japanischen Meistern. Die Münchner Ausstellung zeigte zwei hervorragende Tuschmalereien von ihm, den chinesischen Philosophen Laotse und einen Reiher. Es folgt eine stolze Reihe von Kanomeistern, die schon im Uebergang zum Momoyamastil stehen, so Eitoku, gest. 1590, Sanraku und Naizen no zuke, 1570—1616. Ein großer Biobu des Kano Naizen aus dem Besitz S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern zeigt den glänzenden Stil seiner Schule, eine freie und lebendige Komposition der Massen und lebendige Auffassung der bewegten Figuren. Das Werk, die Einschiffung der vom Gouverneur der Philippinen, Don Guzman, nach Japan gesandten Botschaft, muß er im Auftrage Hideyoshis gemalt haben, da er wohl nur an seinem Hof in so nahe Berührung mit den Spaniern kommen konnte, um nicht nur die Kostüme, sondern auch den Gesichtstypus der Fremden mit allertreuster Naturbeobachtung wiederzugeben. Unter der großen Zahl bedeutender Kanos stehen noch Sanraku, gest. 1635,[1]) und Motonobus Urenkel Tanyu voran,[2]) die Malerei kommt mehr vom Einfachen ab und ein Zug vornehmer Pracht in allen Gebieten des künstlerischen Schaffens durchweht jene Zeit, während im politischen Leben drei der größten Männer Japans, Oda Nobunaga, Hideyoshi und Jyeasu die gründliche Reorganisation ihres Vaterlandes anstreben. Hideyoshi, selbst ein eigenartiges Genie und die merkwürdigste Gestalt Japans, ließ nicht nur in der Geschichte, sondern auch im geistigen Leben seines Volkes tiefe Spuren zurück; als Abkömmling armer, geringer Leute schwang er sich zu allen Höhen des Lebens empor — pflegte Künste und Literatur und vertiefte sich selbst in die subtilen Geheimnisse des Cha no yu, der Teezeremonien, die damals von Priestern der Zensekte erneuert und als notwendige Wissenschaft der Vornehmsten gelehrt wurden. Besonders die Keramik erhielt aus China und durch koreanische Töpfereien, die Hideyoshis Krieger von ihren Feldzügen mit-

[1]) Farbiger Setzschirm aus der Slg. S. K. H. Prinz Rupprecht, Japanausstellung. Abb. 19.

[2]) Zwei Kakemonos, chinesische Weise, Tuschmalerei, Japanausstellung. Kakemono, Landschaft, Slg. S. K. H. Prinz Rupprecht von Bayern.

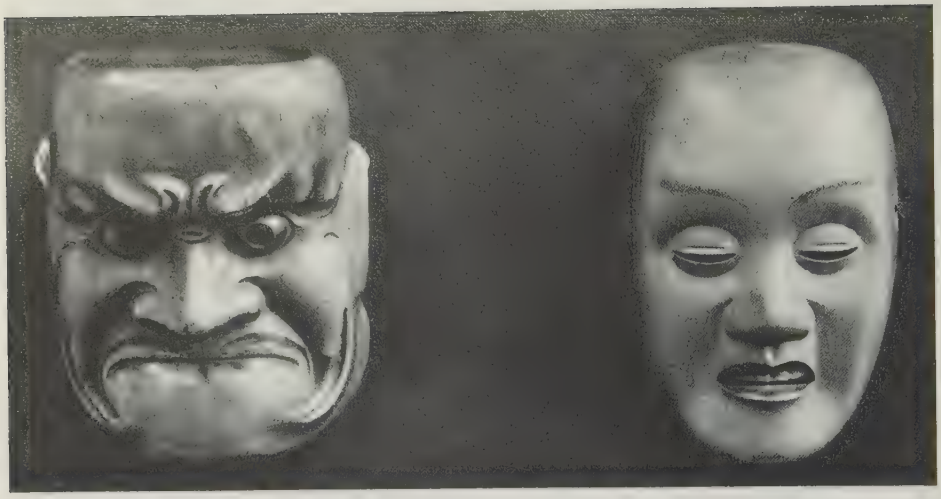


a. b.

Abb. 13. No-Maske. a. Oto (einfältiges Mädchen) von Mitsumoto. b. Magojiro, Name der schönen Frau des Künstlers der seine Masken nach ihr arbeitete und darnach benannte, von Katsumitsu. 18. Jahrhundert.
Ostasiatische Kunstsammlung der K. Museen, Berlin. Dr. O. Kümmel

gebracht, die wichtigsten Anregungen. Die reiche, mehr repräsentative Kunst der Mingdynastie, die nach dem Fall der Fremdenherrschaft zur Regierung gekommen, fand in ihrem mehr äußerlichen Glanz rasch Aufnahme in dem neugestalteten und von der Faust von Gewaltherrschern geleiteten Japan. (Abb. Nr. 6.) Hideyoshi starb 1598, ein interessantes Porträt der Japanausstellung soll ihn darstellen, doch ist es wahrscheinlich nicht nach dem Leben gemalt. Es zeigt die ruhigen, ernsten Züge eines sitzenden Mannes in koreanischem Feldherrnkostüm, dieses von kräftig roter Farbe mit goldener Stickerei, und ist von einem tüchtigen Tosameister, vielleicht einem Schüler des Tosa Mitsunobu. Von der sprichwörtlichen Häßlichkeit Hideyoshis, die ihm den Beinamen „Affengesicht" eintrug, hat der Maler entweder aus Pietät oder weil er das Original nicht mehr persönlich gekannt, keine auffallende Charakteristik gegeben. (Abb. Nr. 11.) Mit dem 17. Jahrhundert und der Tokugawaherrschaft beginnt die Zeit stetiger, bürgerlicher Ruhe. Die Kunst wird immer reicher, prächtiger, die Geräte des täglichen Lebens luxuriöser, zierlicher — der ganze äußere Zauber der Mingkultur durchdringt auch Japan. (Abb. Nr. 10.) — Die Größe der Plastik verschwindet — sie nähert sich allmählich immer mehr der Kleinkunst, die jetzt erst ihr reichstes Leben entfaltet — aber leise entflieht der Geist alter Größe, man verarmt nach Innen — und schwelgt nach Außen. Das Vermächtnis war groß genug, an dem die Enkel zehrten, aber sie taten nichts Neues mehr hinzu, sondern man gestaltete das Kleine nur immer reizvoller.

Der Tokugawa Jyemitsu schloß durch sein Edikt vom Jahre 1624 das Inselreich nach außen ab, das nun abgeschieden von der übrigen Welt wie ein vom



a. b.

Abb. 14. No-Masken: a. Kobeshimi. Von Deme Mitsushige † 1719. b. Yoroboshi, blinder Priester. Von Deme Genkyu. Ostasiatische Kunstsammlung der K. Museen, Berlin. Dr. O. Kümmel.

Meer umschlossener Garten dalag und in Träumen über seine Vergangenheit erschlaffen mußte. Noch glühten in den Tempeln die Schwerter heldenmütiger Ahnen, aber die Zeit verlangte keine Helden mehr, so schmückte man die Waffen und machte aus dem Ernst ein Gedicht in Metall. Die großen Stichblattkünstler schufen nun ihre köstlichen Schwertzieraten in Gold und Silber. Die alten, ernsten Bräuche, früher eine feierliche Pflicht, wurden eine gesellschaftliche Wissenschaft ästhetischer Verfeinerung. Und doch war es noch lange kein Absterben, sondern eine allmähliche Umwandlung, der schaffende Geist des Volkes suchte noch neue Pfade, und hier setzt Korin, der originellste und echteste Japankünstler, ein. Die Kanoschule, die immer mehr erstarrte und als allmählich offizielle Akademie das japanische Kunstleben erstickte, hatte Korin vielleicht ihr großes Können gegeben. Er geht ganz in den Empfindungen seines Landes auf. Man nennt ihn einen Neuerer, und er hat Seiten der künstlerischen Seele entdeckt, die noch nicht zur Sprache gekommen waren, er betont Linien, die andere noch nicht gesehen, Bewegungen, die früher unterdrückt waren. Seine Pinselsprache ist reich und flüssig, die echte Poesie der Malerei atmet in seinen Blumen, den so neu und eigenartig gesehenen Bäumen an einem fließenden Bach, seinen Landschaften. Dabei beherrscht er auch das ganze Gebiet der Kleinkunst und Dekoration, ist einer der größten Lackmaler. Sein Bruder Kenzan übertrug diesen frischen lebendigen Stil auf die Keramik. Korins Kunst ist der Wirkung nach höchster Impressionismus, aber seine Ausführung ist nicht andeutungsweise wie die chinesische, und die Kraft und Eigenart seiner künstlerischen Persönlichkeit

Abb. 15 Toshiusai Sharaku. Farbenholzschnitt.
Zwei Schauspieler aus der Mikagrundserie der 24 Schauspieler. Sammlung Freiherr von Simolin.

befruchtete noch lange nach seinem Tode, 1716, das Kunstgewerbe und pflanzte sich in seiner Schule fort. Die Münchner Ausstellung zeigte einen typischen Korin in Tuschmalerei: der alte Pflaumenbaum — sowie eine ausgezeichnete Kopie eines Teiles seiner berühmten Malerei, die 36 großen Dichter und Dichterinnen Japans, die wahrscheinlich von einem seiner Schüler herrührt. Im Gegensatz zu dem Stil der Korinschule steht Okyo, der erst die Mingkunst studierte, dann aber auf ein realistisches Beobachten und Wiedergeben der Natur überging und eine der letzten, noch heute mit ihrem Einfluß fortlebenden Schulen, die Okyo-Shijo-Schule, gründete.

Die altehrwürdigen Traditionen schienen sich überlebt zu haben, sie konnten der Kunst des 17. Jahrhunderts nicht mehr die notwendige Lebenskraft einhauchen,

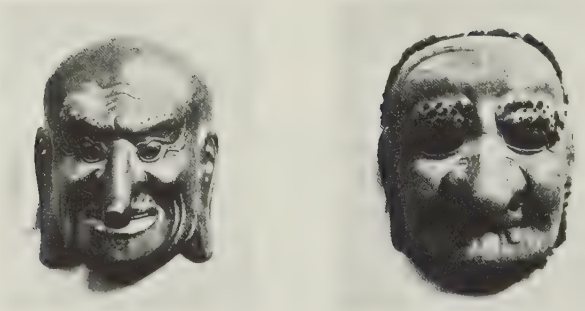
Abb. 16. Toshiusai Sharaku. Farbenholzschnitt.
Zwei Schauspieler aus der Mikagrundserie der 24 Schauspieler. Sammlung Freiherr von Simolin.

da erwacht noch einmal der japanische Kunstgeist und reißt in gewaltiger Strömung zu neuen Zielen. Matahei, anfangs Tosameister, gründete die Ukyoe — die volkstümliche Schule — er verließ das Gebiet der aristokratisch höfischen Kreise und suchte seine Gegenstände im Leben des Volkes selbst. Der unerschöpfliche Born neuer Gestalten, die demütige aber malerisch so reizvolle Welt des Volkslebens lenkte mit dem Zauber der Neuentdeckung die Kunst in unausgetretene Bahnen. Mochten auch die vornehmen Kreise sich dieser plebeischen Neuerung kühl verschließen, die große Menge fand hier Nahrung für ihren Schönheitssinn. Als Moronobu, gest. 1714, ein neues Ausdrucksmittel, den Holzschnitt fand, entstand eine ganz neue Kunstart, die mit der Beweglichkeit einfacher Mittel die tausendfältigen bunten Bilder des täglichen Lebens spiegeln konnte. Gerade

KIÔ-HO-HON, 15. JAHRHUNDERT, MINGDYNASTIE
GARTENSCENE
SAMMLUNG PROFESSOR FUCHS, TÜBINGEN

die Anspruchslosigkeit der Ausführung verleiht dem Holzschnitt den Wert der Unmittelbarkeit des naiven, echten Kunstwerks. Moronobus großzügige abgerundete Schwarz-Weißzeichnungen noch im Geschmack der Tosameister mit der Hand bemalt, dann die seiner Schüler und Nachfolger in einfacherer Tönung von Rot und Gelb, mit Hinzufügen von Schwarzlack und Goldpulver, bis zu Moronobus Drucken mit 2 Farbplatten stellen die Entwicklung des primitiven Holzschnittes dar. Von Toyonobu, der bereits drei farbige Platten verwendet, ist der Uebergang zum vollen Buntdruck des Harunobu rasch gefunden. Suzuki Harunobu, gest. 1770, bedeutet einen Höhepunkt der Ukyoe, ein ganzer Frühling tut sich in seinen Holzschnitten auf. Die naive Anmut seiner Mädchengestalten, der wunderbare Rhythmus seiner Linienführung und Bewegung klingen in eine Melodie zusammen mit der entzückenden Harmonie seiner Farben. (Abb. Nr. 12.) Mit liebenswürdiger Schalkhaftigkeit spöttelt er hie und da, er parodiert den Prinzen Narihira, die beliebteste Figur der romantischen Romane, wie er eine kleine Geisha entführt, aber niemals läßt er sich herbei, die verachtete Klasse der Schauspieler zum Gegenstand seiner Kunst zu machen. Nach ihm schreitet die Entwicklung des Holzschnitts mehr nach der dekorativen Seite fort — damit wird auch die Färbung mitunter kräftiger. Shunsho und seine ausgedehnte Schule verherrlichen die Lieblinge des Volkes, die Schauspieler, die Helden des Theaters, welches die vornehmen Klassen niemals besuchten, sondern aufs tiefste verachteten. Diese Holzschnitte waren billige Erinnerungsblätter für die Theaterbesucher, aber die künstlerische Feinfühligkeit des einfachen Japaners, der seine Künstler verstand und schätzte, erscheint dadurch im besten Licht. Vornehme, etwas kühle Naturen sind Yeishi und Yeisho; ihre langen, zarten Frauentypen sind adlig in Haltung und Gebärde, obgleich sie nur Damen des Yoshiwara in ihren wundervollen Gewändern darstellen — Kiyonagas Typus ist harmonisch in den Proportionen, seine Komposition edel und einfach.

Mit Sharaku erscheint ein Künstlernaturell, das eigentlich keinen Vorgänger hat, so vereinsamt und einzigartig wie keiner der Ukyoemeister. Durch die unerhörte Kühnheit seiner großen Schauspielerkarrikaturen erregte er die Bewunderung, dann den Haß seiner Zeit. Die monumentale Einfachheit und Charakteristik seiner Zeichnung zusammen mit der malerisch dekorativen Wirkung rissen mehr oder weniger seine künstlerischen Zeitgenossen mit, Toyokuni wurde am meisten von ihm beeinflußt, am tiefgehendsten aber war sein Eindruck auf die moderne europäische Kunst. (Abbildung Nr. 15 und 16.) Und wieder bereichert sich noch einmal der Kreis der malerischen Erscheinungen. Utamaro bringt den Holzschnitt auf den Höhepunkt der letzten, gesteigertsten Ausdrucksfähigkeit. Er schildert die Frau in allen Lebensschichten mit gleichem Reiz, die vornehme Tokugawaprinzessin, das reine Glück junger Mütter mit ihren Kindern, die vornehm erscheinende Oiran, in seinem eigenen zurückhaltenden und dabei innerlich erregten Stil. Seine Farbenklänge sind von überfeinem Reiz, immer wechselnd, manchmal kräftig und satt, dann wieder nervös zart, in seinen großen Frauenköpfen raffiniert einfach. Auch die schönsten, liebevollsten Naturgedichte schuf er in seinen Tier- und Pflanzenbildern, und eine hochpoetische Träumerei sind



a. b.

Abb. 17. Tempelmasken: a. Doshimaske. b. Sangakumaske um 806.
Ostasiatische Kunstsammlung der k. Museen, Berlin. Dr. O. Kümmel.

seine Mondverrückten; wie der vornehme Harunobu hält auch er sich den Schauspielerdarstellungen fern, die er als eine Spekulation auf das Publikum verachtet. Nach seinem Tode, 1806, kann keiner der Holzschnittmeister mehr Besseres sagen, die Toyokunischüler Kunisada, vor allem der phantastische Kuniyoshi, greifen wieder mehr auf die alte Sagenwelt zurück, letzterer weiß das Grauen gespensterhafter Erscheinungen wunderbar zu schildern; noch viele größere und kleinere Namen gruppieren sich um die einzelnen großen Künstler mit mehr oder weniger selbständigem Schaffen.

Auch die Ukyoe hatte noch lange nicht die alten Traditionen abgetan, sie stellt vielleicht eine der echtesten japanischen Kunstäußerungen dar — es spiegeln sich in ihr Reflexe aus allen alten, großen Epochen, unter neuen Gesichtspunkten erfaßt; sie hatte einen fest umgrenzten Schönheitskanon und war das letzte Glied einer mehr als tausendjährigen reichen Kultur, die mit der Ukyoe auch die letzten Fasern des Volkslebens durchdrang und die bescheidensten und intimsten Züge zu künstlerischer Verklärung brachte.

Erst Hokusai, der geniale und bewegliche, der ruhelos allen Erscheinungen der sichtbaren Welt nachjagte und mit Gier jede Bewegung zu erhaschen suchte, mußte notwendig in seinem Suchen nach Wirklichkeit alle Tradition abtun. Er konnte den Menschen nur sehen, wie er in jedem Augenblick ihm wirklich erschien und schrieb ihn, überwältigt vom Augenblick, leidenschaftlich nieder. Er war seiner Zeit vorausgeeilt und bildet gewissermaßen die Brücke, die dem europäischen Neuling den Eintritt in die große Welt japanischer Kunst vermittelt.

Man hat öfters über die ostasiatische Kunst das Urteil gefällt, daß sie gefühllos sei und ihre Gestalten ein puppenhaftes Dasein zu spiegeln scheinen, ohne inneres Leben und ohne geistige Regung. Die Grundsätze dieser Kunst seien rein dekorativ und äußerlich, und ihre Bedeutung liege im Festhalten an der einmal anerkannten Schablone, die mit schulmäßiger Routine wiederholt werde; sie betrachte nur das technisch vollendete Arbeiten nach dem wohlbewährten Rezept, mit großem Raffinement und Geschicklichkeit der Ausführung als ihre Aufgabe.

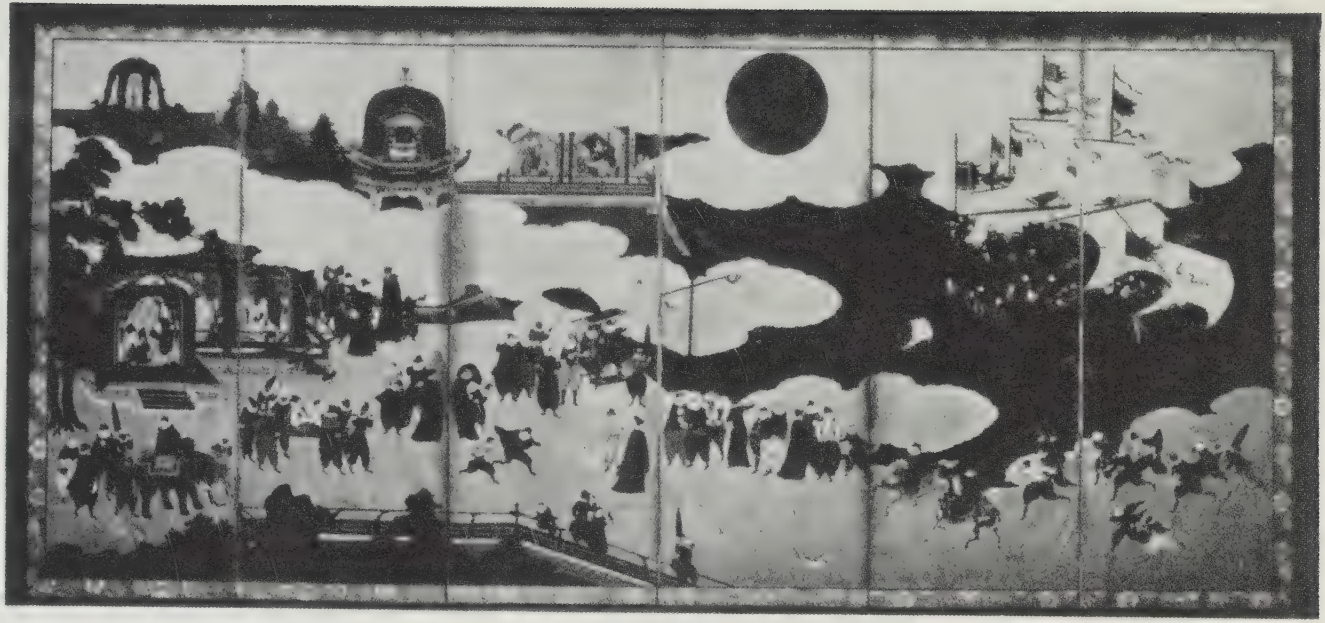


Abb. 19. BIOBÙ, SETZSCHIRM. MALEREI VON KANO NAIZENNOSUKE. DARSTELLUNG DES VOM SPANISCHEN GOUVERNEUR DER PHILIPPINEN, FRANCISCO DE GUZMAN, 1597 AN HIDEYOSHI GESANDTEN BOTEN

SAMMLUNG S. K. HOHEIT PRINZ RUPPRECHT VON BAYERN

Ein Beurteilen nach unsern europäischen Kunstregeln wird die Pforten zu einer so tiefen und reichen Kunstwelt nicht öffnen, durch Erklären und Nebeneinanderstellen mit Werken unserer früheren Kunst wird sie unserem Verständnis nicht näher gebracht, denn ihrer beider Quellen sind verschieden wie die Welten, in denen sie entstanden. Es gibt chinesische Bilder der Mingzeit (Abbildung Nr. 18, Nr. 1 und Nr. 7) und japanische früherer und späterer Epochen, die bei weniger eingehendem Betrachten zu einem Vergleich mit primitiven Meistern Italiens, vielleicht Fra Angelico, auffordern — das, was sie allein gemeinsam haben, ist, daß sie aus der Tiefe und Wahrheit der Empfindung heraus geschaffen sind.

Gerade die Innerlichkeit, der die Form durchdringende Gedanke ist der Jugendzauber auch der japanischen Kunst, denn er schöpft aus dem ewig neuen Reichtum des Volkes, seinem Glauben, seiner Vaterlandsliebe und ureigenen Poesie. Eine Kunst, die auf einen weit längeren Zeitraum als unsere zurücksieht und über ein Jahrtausend immer neue, junge Triebe hervorgebracht, muß alle Fasern des nationalen Lebens durchdrungen haben. Als Mitte des 6. Jahrhunderts in Japan der Buddhismus in die eigentümliche Welt des Shintoglaubens eindrang, vernichtete oder verdrängte er nichts Wesentliches von dem alten Glauben und den alten Bräuchen, er erweiterte und vertiefte nur den Geist des Volkes, ohne ihm seine Helden und Götter, die es aus einer geheimnisvollen Ferne mitgebracht, zu rauben. Auch die liebevolle Naturauffassung, der Sinn und die milde Schonung für die wehrlosen Wesen der Tierwelt und alle niedrigeren Lebenskreise der Schöpfung, mag buddhistisches Erbteil sein. Je nach dem Gang der Geschichte herrschte einmal in Kunst und Dichtung mehr der alte, kräftige Volksglaube oder die weiche, träumerische, oft von tiefem Weltschmerz durchdrungene Stimmung des andern Glaubens vor.

Das Entzücken an den Blüten der Erde, der symbolische Sinn, den alle Dinge in der Natur für den japanischen Künstler haben, machen ihm das Geringste bedeutend, denn alles hat ja eine Seele, wie es im Lotos-sutra heißt: „Kräuter und Bäume, Steine und Felsen, alle sollen ins Nirwâna eingehen."

Ein kleiner Vogel auf einem Blütenzweig, für uns ein einfaches Blumenstück, ist für den Japaner ein beseeltes Kunstwerk, denn ihm ist es die Illustration eines durch Alter und Schönheit von den Vorfahren schon geliebten Frühlingsgedichtes. Die Tiere des Waldes, der Fuchs, der Wolf, Hase und Affe, Schildkröte und Kranich, Hirsch und Eber sind für ihn geheimnisvolle Wesen seit Vorzeiten, die in die Menschenschicksale hineinspielen und ein bedeutungsvolles Dasein führen. Eine Märchenwelt, in der seine Ahnen noch selbst eine Rolle spielten, ragt in seine Existenz hinein. Noch mehr, ein enger Zusammenhang mit der Geisterwelt, ein Fortleben mit den Seelen seiner Toten und dadurch der feste Zusammenhang durch Jahrhunderte mit den langen Reihen seiner Ahnen hebt für ihn die Enge des täglichen Lebens auf.

Die ahnungsvollen Stimmen der Nacht, das Raunen der Wasser, all die leisen Klänge des Alls nehmen Gestalt an und pochen mit leichter Hand an seine Türe, ihr Atmen ist in seiner Dichtung und durchweht die Kunst bis zu deren

kleinsten Schöpfungen. So entstand eine echt nationale Kunsttradition, die ununterbrochen bestand und eine hohe wahre Kultur durchwob mehr und mehr alle Lebenskreise. Nur wenig Wandlungen eigentlich mehr innerer Art bezeichnen die verschiedenen Epochen, von neuen Stilen analog denen Europas kann man hier nichts finden. Die Kunst Ostasiens bildet in ihrer Einheit einen ununterbrochenen Strom, dessen Anschwellen in die Breite und Tiefe und sein allmähliches Versiegen auch dort jetzt schon beinahe ganz zur Vergangenheit geworden ist.

ALTÄGYPTISCHE NILPFERD-STATUETTEN

VON FR. FR. W. VON BISSING

Die große Begabung der ägyptischen Künstler für die Vereinfachung der in der Natur gesehenen Formen und das Herausfinden des Wesentlichen für den Eindruck in der natürlichen Erscheinung tritt ganz besonders in ihren Tierbildern zu Tage. Seit je berühmt und bereits von den Meistern der Spätrenaissance bewundert sind die Löwenfiguren, vor allem die heute im Vatikan aufbewahrten beiden Löwen Nektanebo's II.[1]) Wohl macht sich bei diesen Werken des vierten Jahrhunderts griechischer Einfluß geltend, aber in den wesentlichen Zügen bewahren sie den Typus, den die Kunst des neuen Reichs, im Grunde schon das alte Reich aufgestellt hatte.[2]) Man darf sagen, die Künstler keines Volkes haben ihn übertroffen, wenige ihn erreicht.

Noch ein zweites afrikanisches Tier haben die Ägypter, gerade der älteren Zeit, mit Vorliebe dargestellt, das Nilpferd. Hier ist ihnen die Wiedergabe der an sich klobigen, ungefälligen Formen ganz besonders gelungen. Vielleicht liegt den ältesten Bildern nicht das heutige afrikanische Flußpferd, sondern eine kleinere, einstmals an den südlichen Küsten des Mittelmeers bis nach Malta hin verbreitete, zwerghafte Rasse zu Grunde. Wenigstens erschiene dann die häufige Scene, in der ein Krokodil ein Nilpferd im Maul hält,[3]) weniger auffallend.

Zu den ältesten Nilpferdbildern gehört zweifellos eine Vase des Kairenser Museums. Sie ist in der archaischen Weise mit roter Farbe auf Tongrund bemalt und wird einige hundert Jahre vor Menes zu datieren sein. Ein später beliebter Gedanke findet sich schon hier: auf die Haut des Tieres sind Wasservögel gemalt, dann einige Harpunen; das soll bedeuten, daß das Flußpferd mitten unter den Flamingos vom Jäger getroffen ist. Als jagdbares Wild ist es dem Toten beigegeben; die gleichzeitige Verwendung als Gefäß tut dem keinen Abbruch.[4])

Bei den ältesten Nilpferdfiguren, wie etwa der als Fig. 1 abgebildeten meiner Sammlung[5]), wirkt der riesige Kopf fast nur als Viereck. Die Maulspalte, die Nüstern, die vorquellenden Augen und die kleinen Ohren sind angegeben —

[1]) Marucchi, Bullettino com. di Roma 1890, S. 307.

[2]) Bissing-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 74.

[3]) Z. B. Arch. Jahrb. 1898, S. 30.

[4]) v. Bissing, Einführung in die Geschichte der Ägypt. Kunst, Taf. I, 5; Ägyptische Zeitschr. 1898, S. 123 ff. (Wo übrigens in Anm. 1 der ohne mein Wissen gemachte redaktionelle Zusatz des Herrn Schäfer schon vom — an beginnt.)

[5]) Schiefer von grau-gelber Farbe, angeblich aus Negade. Höhe: etwa 0,03 m, Länge: 0,06 m. Die Beine sind abgebrochen. — Noch altertümlicher, fast eine formlose Masse, ist das Nilpferd aus Gebelên, Ägypt. Zeitschr. 1898, S. 124, aus rot überstrichenem Ton.

zum Teil durch Bohrung —, vier kurze Beine tragen den schweren Körper, an den Hinterbeinen erkennt man die bezeichnende Ausbuchtung des Oberschenkels. Ein kurzer Schwanz hängt herab, auch Rücken und Bauch sind modelliert. Bei dem Gefäß aus Kairo sind namentlich Ohren und Augen gut erfaßt, weniger der gehobene Kopf und die gleichmäßig behandelten Beine.

Einige Terrakotten der ersten Dynastie, wie die nebenstehend wiedergegebene[6]) (Fig. 2), ähneln infolge des gleichfalls vorgestreckten Kopfes und der grösseren Schlankheit einem Schwein und erinnern daran, daß der Ägypter Schwein und Nilpferd mit einem und demselben Wort bezeichnete.

Sehr ähnlich, aber durch die Kopfhaltung glücklicher, ist die Auffassung des Hippopotamos in einem Holzgefäß[7]) (Fig. 3), das wohl zweifellos in die erste Dynastie oder kurz vorher zu setzen ist. Wir sehen auch hier wieder, wie in der altägyptischen Kunst die ornamentale Verwendung der lebenden Form von allem Anfang an da ist, und wie frei der Künstler mit seinem Modell umgeht,

Fig. 1.

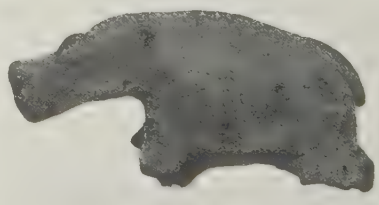


Fig. 2.

ohne daß die Lebendigkeit leidet: aus praktischen Gründen begrenzt er z. B. hier den Rücken konkav statt konvex.

Wiedemann hat im Museum zu Athen eine merkwürdige Figur eines liegenden Nilpferdes gefunden,[8]) von der Stellung, in der sonst Löwen abgebildet zu werden pflegen. Der Körper und die Beine sind völlig vernachlässigt, woran das schwer zu bearbeitende Material die Hauptschuld, aber nicht die alleinige, tragen wird. Der Kopf ist sorgfältiger behandelt, die Augen, Nüstern, das Maul sind recht gut angelgt. Es dürfte dem Beginn der ersten Dynastie zuzuweisen sein.

Die Höhe der archaischen Entwicklung bezeichnet wohl unbedingt das

[6]) Aus Petrie's Grabungen in Abydos: Petrie, Abydos II, Taf. IX, 188. Rotgebrannter Ton Höhe: 0,035 m, Länge: 0,07 m. Die Beine nur wenig beschädigt, am stärksten die hintern. Vergl. übrigens die Fayencefigur eines wirklichen Schweins a. a. O. Taf. VI, 66. Der Unterschied ist doch beträchtlich.

[7]) Ebenholz, im Handel 1898 erworben. Höhe: 0,04 m, Länge: 0,14 m. Der kurze Schwanz ist angegeben, am Halsansatz eine Einbuchtung im Rand, die nur praktischen Grund (Ausguß?) haben kann.

[8]) Wiedemann, Orientalistische Literaturzeitung 1900, S. 86, der das Verdienst hat, die Zeit der Statuette (Höhe: etwa 0,20 m, Länge: 0,50 m) zuerst erkannt zu haben. Abbildung bei Capart, Débuts de l'art f. 126, Primitive art f. 139.

Fig. 4 abgebildete Nilpferd aus versteinertem Holz.[9]) Die Sprödigkeit des Stoffs stellte der Bearbeitung besondere Schwierigkeiten entgegen. Um so erstaunlicher ist die Weichheit der Formen am Kopf: die Bildung des plumpen Mauls mit der über die Spalte hängenden Oberlippe, die rhombenförmige Einsenkung der Haut zwischen den dicken Augen und die leise Schwellung darunter, die Verdickung der Haut hinter dem Halsansatz. Die halbmondförmigen Rillen am oberen Augenlid entsprechen einer auch in saitischer Zeit wieder aufgenommenen Gepflogenheit der archaischen Kunst, die in dieser Weise die starken, festen Lidfalten auch beim Rind stilisiert.[10]) Die graubraune Farbe des gewählten Steins kommt der Natur noch näher, als der Schiefer des Nilpferdes Fig. 1. Freilich bot diese uns auch bei der Aufnahme beträchtliche Schwierigkeiten und manche Einzelheit verschwindet so notgedrungen in der Abbildung. Gegenüber der erstaunlichen Lebendigkeit und Wahrheit der Figur fallen bei genauer Betrachtung einige Verstösse gegen die Natur auf: die hinteren Beine erscheinen fälschlich

Fig. 3.

Fig. 4.

kürzer als die vorderen, die Nasenlöcher divergieren nach unten statt zu konvergieren. Das zeigt nur, daß so vortrefflich die Gesamterscheinung dem Leben abgelauscht ist, doch kein eigentliches Modellstudium vorausgesetzt werden darf, hier so wenig wie sonst.

Unter allen vergleichbaren ägyptischen Tierfiguren kenne ich nur eine, die sich an schlichter Einheitlichkeit mit dem Münchener Nilpferd messen kann: das British Museum bewahrt das Bild eines liegenden Stiers aus rot-weisser Breccia, in dem man mit Wahrscheinlichkeit ein Gewicht erkannt hat: der Kopf des ruhenden Tiers ist dem Beschauer zugewendet. Die Inschrift, die einen König der sechsten Dynastie nennt, ist von Budge mit Recht verdächtigt worden, das Stück aber durchaus echt und gewiß mit Budge in das früheste alte Reich zu setzen.[11]) Wie stark fällt gegenüber der Geschlossenheit des Stiers und unseres Nilpferds die, übrigens sicher gleichfalls archaische, Thoeris aus weiß-

[9]) 1909 in Kairo erworben. Höhe: 0,165 m, Länge: 0,32 m. Ganz geringe Verletzungen der Oberfläche; so ist z. B. das Schwanzende bestossen.

[10]) Z. B. Bissing-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 2, 73 A.

[11]) Budge, A guide to the 3. and 4. Egyptian rooms S. 248. A history of Egypt, II S. 90.

roter Breccia des Britischen Museums ab![12]) Die Nebeneinanderstellung des Stiers und des Nilpferds stützt wiederum die Zuweisung der Münchener Figur an das alte Reich, die freilich auch an sich gesichert ist.

Denn der Arbeit haftet nichts von der Trockenheit saitischer Bildwerke an. Aus dem neuen Reich sind uns bisher ähnliche Figuren nicht erhalten und der

Fig. 5.

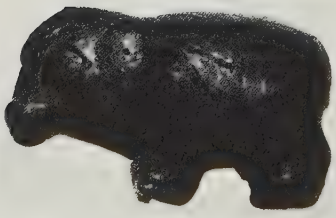


Fig. 6.

Stil widerrät einen solchen Ansatz aufs entschiedenste. Ehe die archaische Kunst Ägyptens entdeckt war, hätte man wohl auf das mittlere Reich geraten. Den Funden aus dieser Zeit gehörten die berühmtesten Nilpferdstatuetten, alle übrigens aus Fayence und von kleinerem Maßstab, an. Die beiden, leider ziemlich beschädigten Exemplare meiner Sammlung werden hier (Fig 5. 6.) nur der Vollständigkeit wegen veröffentlicht und um jene Art der Bemalung zu veranschaulichen,

[12]) Budge, A history of Egypt, II S. 5.

die in naiver Freude dem Tier die umgebenden Pflanzen auf die Haut zeichnete.[13]) Das kleinere Nilpferd hat in den eher ungeschickten Formen Verwandtschaft mit dem aus dem Ende des mittleren Reichs stammenden Nilpferd in Kairo.[14]) Von demselben Fund rühren zwei weitere Flußpferde her, denen das größere Münchener Tier nahe steht, ohne sie zu erreichen.[15]) Namentlich das liegende Kairenser Nilpferd mit dem energisch nach vorn gewendeten Kopf, der nicht wie in den anderen Fällen durch aufgemalte Pflanzen in seiner Wirkung beeinträchtigt wird, ist prachtvoll. Borchardt erinnert an die Kopenhagener Tierfiguren. Allein ein wichtiger Unterschied besteht, der die Statuetten des mittleren Reiches auch von denen des alten Reichs trennt: sie verzichten mit ihrer blauen Farbe und den konventionell in schwarzen Umrissen aufgemalten Pflanzen, Vögeln, Schmetterlingen auf jede unmittelbare naturalistische Wirkung.

Ich will diese kurze Betrachtung mit einem Exemplar des mittleren Reichs schliessen, das vielleicht unter allen das eindrucksvollste ist: in der Sammlung Hilton Price zeichnete Wallis ein liegendes Nilpferd mit hoch erhobenem Kopf, der dem Beschauer den weit aufgerissenen Rachen zeigt.[16]) Während alle andern Statuetten das Flußpferd in Ruhe oder mindestens friedlich darstellen, ist es hier kampfbereit veranschaulicht. So sehr man nun geneigt sein möchte, gerade dieses Motiv der energischen Kunst des mittleren Reichs ursprünglich zuzuweisen, so läßt sich das Zurückgreifen auf ältere Vorbilder gerade hier erweisen: in Abadie fand Petrie in einem hocharchaischen Grab die Terrakottafigur eines stehenden Nilpferdes, das den Rachen weit aufreißt.[17]) Freilich zwischen den ungelenken Formen dieses Tiers und der lebhaft kühnen Bewegung des Exemplars der Sammlung Hilton Price, die auf Reliefs des alten Reichs ihre nächste Analogie hat, ist ein weiter Abstand, der der Entwicklung der ägyptischen Kunst von den ersten stammelnden Anfängen bis zur freien Blüte des mittleren Reichs entspricht.

---

[13]) Das größere Nilpferd, aus himmelblauer Fayence mit schwarzen Nymphäen und Lotos bemalt, mißt 0,12 m in der Länge. Wenn im mittleren Reich das gleiche Verhältnis wie im alten Reich herrscht (Höhe = 1/2 Länge), so war es ursprünglich 0,06 m hoch. Heute, wo die Beine fehlen, mißt es nur 0,046 m. Das Maul ist stark bestossen, ebenso das rechte Ohr. Das kleinere bis auf den rechten Vorderfuß gut erhaltene Nilpferd, heute von grüner Farbe (aus Blau verfärbt) ist sehr ungeschickt modelliert. Es mißt 0,06 m Länge, bei 0,03 m Höhe. Die Hinterbeine sind hier länger als die Vorderbeine.

[14]) Maspero, Archéologie Égyptienne 1907, S. 262.

[15]) Borchardt, Kunstwerke aus dem Museum in Kairo, Taf. 34. Wallis, Egyptian, ceramic art, the Mac Gregor collection f. 5, 6.

[16]) Wallis, a. a. O. f. 7.

[17]) Petrie, Diospolis parva Taf. VI. Capart, Débuts de l'art S. 125 (es ist aber kein Gefäß!).

SKULPTUREN IM STILE GRÜNEWALDS

VON AUGUST FEIGEL

Das großherzogliche Landesmuseum zu Darmstadt erwarb vor kurzem eine Skulpturengruppe, einen Kruzifixus mit Maria und Johannes, lebensgroße holzgeschnitzte Figuren ganz eigenartigen Charakters (Abb. 1). Eigenartig, weil sie gar nicht in den Vorstellungskreis hineinpassen, den wir uns von der deutschen, spätmittelalterlichen Plastik geschaffen haben. Dem Inhalte nach überragt diese Gruppe mit ihrem reichen inneren Leben eines gehaltenen Pathos die anderen bekannten Kreuzigungsgruppen. Und besonders eigenartig mutet uns die Formensprache an, deren sich der Schöpfer dieser Skulpturen bedient, die ganz verschieden ist von dem Schnitzstile der anderen deutschen Meister. In dem, was nun dieser Bildschnitzer in seinem Werke uns zu sagen hat und wie er seine Empfindungen in die Wirklichkeit umsetzt, in Inhalt und Form also, werden wir weitgehende Verwandtschaft mit dem größten deutschen Meisterer der Farbe finden, mit Grünewald.

Schon öfters wurde dessen Name mit Werken deutscher Plastik in Verbindung gebracht. Man traute es diesem Riesengeiste, der wie kein anderer sich gegen die Fesseln der Ueberlieferung stemmte und sie sprengte, zu, daß er in der Malerei nicht genügend Raum fand, um nur durch sie seinen künstlerischen Gesichten Form zu geben, und daß er so von innerer Notwendigkeit getrieben, sich auch auf anderen Gebieten der Kunst, besonders bei der Plastik, schöpferisch versuchte. Aber bei all diesen Attributionen kam man über leise Anklänge an den „Grünewaldschen Geist“ nicht hinaus. Ich erinnere nur an die Skulpturen des Isenheimer Altares. Durch das glückliche Zusammentreffen, daß hier mit den Meisterwerken der Malerei Skulpturen verbunden sind, die wegen ihrer monumentalen Wirkung und ihrer psychologischen Ausdeutung und Vertiefung einen Ehrenplatz unter den Schöpfungen der deutschen Bildschnitzer verdienen und sich ebenbürtig neben den Tafeln Grünewalds behaupten, wurde man verleitet, auch sie als Werke seiner Hand anzusprechen. Man übersah dabei, wie sehr das Temperament des Bildschnitzers von dem des Malers verschieden ist und wie sehr ihre Formenbehandlung voneinander abweicht. Andere Gruppen bayrischer und besonders mittelrheinischer Skulpturen, die ebenfalls mit Grünewald zusammen genannt wurden, weisen doch nur ganz allgemeine und entfernte Züge der Verwandschaft mit ihm auf. Ihre Verfertiger gelangten in dem Bestreben, den konventionellen Schnitzstil der Spätgotik, der ja an und für sich schon barocke Tendenzen zeigt, durch barocke Formengebung zu übertrumpfen, zu ähnlichen Lösungen dieses Problems. Von einer Verwandtschaft solcher Werke mit Grünewald wird man aber nie sprechen können.

Abb. 1. KREUZIGUNGSGRUPPE AUS MOSBACH BEI ASCHAFFENBURG

Die Gruppe jedoch, deren Abbildung hier zum erstenmale einem größeren Kreise vorgelegt wird, kann den Anspruch erheben, sowohl nach Form wie nach Gehalt in unmittelbare Nähe des großen Meisters gerückt zu werden. Sie entstammt der ehemaligen Johanniterkirche zu Mosbach, einem kleinen Dorfe bei Aschaffenburg, kommt also unmittelbar aus dem Zentrum seines Wirkungskreises. Aus den leider unvollständig erhaltenen Akten dieser Johanniterkommende konnte ich nur entnehmen, daß die Gruppe nicht zu den drei Altären gehörte, deren Beschreibung erhalten ist. Sie wird wohl für sich allein in der Vorhalle oder in einem der Seitenschiffe gestanden haben. Als Bauzeit der Kirche werden in den Akten die Jahre um 1515 genannt. Diese Zahl ist auch auf der Umrahmung eines der Chorfenster zu lesen. Ein Sakristeischrank trägt das Datum 1520. Man war also damals mit der Innenausstattung der Kirche beschäftigt; und um diese Zeit wird auch unsere Kreuzigungsgruppe entstanden sein. Die Datierung findet in dem Stile der Figuren eine Stütze, denn offensichtlich lehnen sie sich an die späte Weise Grünewalds an.

Wenn es schon eine mißliche Sache ist, von den Gemälden eines Meisters auch auf seine Tätigkeit als Plastiker zu schließen — und dieses gilt sowohl für den Meister allein wie für seine Werkstatt — da ja die Vorstellungskraft des Malers nach ganz anderen Bahnen gerichtet ist als die des Bildhauers, und das verschiedene Material auch eine teilweise Umbildung der Formensprache erfordert, so erscheint diese Schwierigkeit bei dem Maler der Maler, bei Grünewald, ins Außerordentliche gesteigert. Um so höher muß daher die Wertung der Beziehungen und Aehnlichkeiten zwischen unserer Gruppe und Werken Grünewalds gestellt werden.

Am offenkundigsten sind solche Beziehungen bei Johannes. Wer diese Figur zum erstenmale sieht, wird mehr überrascht als erfreut sein. Denn sie macht zuerst den Eindruck des Erzeugnisses einer Kunst, die fernab von der künstlerischen Entwicklung ihrer Zeit steht. Auch keine Linie der reichen Gewandung erinnert an andere Skulpturen. Der Mantel, dessen weit abstehender Schulterkragen der Figur einen schwerflüssigen Umriß verleiht, staut sich zwischen den beiden Händen in schweren ungelenken Zügen und endet vornen in einem breiten Zipfel. Die rechte Seite des Mantels fällt steil herab und rollt sich am Boden zusammen. Die dicke Kante des lodenartigen Stoffes bekommt durch eine leichte Wellung einiges Leben. Diese Drapierung entspricht in ihren Hauptzügen genau dem, was wir bei den Gemälden Grünewalds finden. Der Johannes auf den Kreuzigungen zu Basel und zu Karlsruhe sind seine nächsten Verwandten. Unter diesen beiden steht er wiederum dem späten Karlsruher näher, da auch hier die Silhouette barockere Formen annimmt. Doch nicht nur in den großen Zügen, sondern auch im einzelnen finden sich zahlreiche Uebereinstimmungen zwischen Skulptur und Gemälde. Ein Gewandstück bei Grünewald zeigt keine ruhige, ebene Stelle. Alles wogt dem Lichte und Schatten zu. Nun taste man bei unserer Figur z. B. gerade die breite Fläche des Mantelzipfels ab! Wie hier der Stoff vor- und rückwärts geht, wie die ganze Fläche wellenförmig bewegt ist, das ist ganz im Geiste Grünewalds gedacht und ausgeführt. Die wellenartige Bewegung der rechten

Mantelkante findet sich bei dem Johannes des Karlsruher Bildnisses oder auch bei der Handzeichnung in Wien, die wohl den hl. Joseph darstellt, ganz ähnlich wieder (vgl. Tafel 50 des Grünewaldwerkes von H. A. Schmid).

Wohl bei keinem anderen deutschen Künstler ist der Gewandstil so sehr dem Empfindungsleben der Personen angepaßt, wie bei Grünewald. Dem pathetisch aufblickenden und laut klagenden Johannes der Kreuzigung zu Karlsruhe entspricht das stark bewegte, laute Gewand, während die in ihrem dumpfen Schmerz vor sich hinstarrende Maria in einen formlosen, sackartigen Mantel gehüllt ist. Unser Johannes ist im Vergleich zu jenem auf einen milderen Ton gestimmt, und zwar nicht nur im Gewande, sondern auch in seinem inneren Leben. Hier ist nicht die laute Klage um den grausamen Tod Christi geschildert, sondern das tiefe Mitleid um den Schmerz der Muttergottes, die Johannes mit einem ruhigen, aber von Ausdruck gesättigtem Blicke ansieht. Dieser Kopf ist wohl der schönste unserer Gruppe und eines Grünewald wohl würdig (Abb. 2). Auch in der Formenbehandlung stimmt er mit den Grünewaldschen Typen überein. Leider ist er so zerstört, daß man seine volle Wirkung im ursprünglichen Zustande nur noch ahnen kann. Wenn man andere Werke der deutschen Plastik vor Augen hat, so fällt im Vergleich mit ihnen dieser Kopf durch eine großzügige und weiche Behandlung auf; der Mund, die Augenhöhlen, das Jochbein werden kräftig betont und zwischen ihnen die Wangen und die Stirne sehr breit entwickelt. Trotz der energischen Betonung des organischen Gerüstes ist die Einzelform sehr weich behandelt. Man achte besonders auf die leise Modellierung der Wangen und der oberen Teile der Augenhöhle. (Der aufgemalte starre Bogen der Augenbrauen ist auf Rechnung einer späteren Uebermalung, bei der die drei Figuren ganz überschmiert wurden, zu setzen.) Am auffallendsten ist die Uebereinstimmung des Mundes mit Typen aus Grünewalds Gemälden. Der Meister formte den Mund meist sehr kräftig, etwas geöffnet, im Bogen nach unten gezogen und von vollen, fleischigen Lippen umgeben. Das Kinn, das vom Munde durch ein Grübchen getrennt ist, wird merkwürdig niedrig gebildet. Dieser Typus findet sich sowohl bei den frühen wie den späten Bildern, bei letzteren natürlich ins Großzügige und Großflächige abgewandelt. Man vergleiche nun unsern Johanneskopf mit Köpfen von der Basler Kreuzigung oder besser mit dem Papstkopfe auf dem späteren Schneebilde nach diesen Andeutungen hin und man wird über die Aehnlichkeiten überrascht sein (Abb. 3).

Die Verwandtschaft unserer Mutter Gottes mit beglaubigten Werken Grünewalds ist schwerer zu greifen, als die des Johannes. Vergegenwärtigt man sich jedoch eine dieser gemalten Marien, so ist der Grund leicht einzusehen. Es ist schlechthin unmöglich, eine solche Faltenmasse, wie sie z. B. die Maria von der Karlsruher Kreuzigung tragen muß, plastisch darzustellen. Es ist klar, daß bei der Umbildung solch einer gemalten Figur in eine Skulptur den Erfordernissen der plastischen Gestaltung Zugeständnisse gemacht werden mußten.

Bei den Kreuzigungsbildern Grünewalds spielt Maria, im Gegensatz zu dem aktiven Johannes, eine mehr passive Rolle. An den unsagbaren Schmerzen des Sohnes nimmt die Mutter teil, sie leidet stumm ohne zu klagen. Dabei werden

diese Marien immer stiller, in sich abgeschlossener. Von ihrem Gesichte wird immer weniger sichtbar. In unserer Maria erscheint nach dieser Seite hin der Höhepunkt der Entwicklung erreicht. Ihr Gesicht ist durch das weit hervorstehende Kopftuch ganz in Schatten gehüllt. Nur undeutlich lassen sich die Gesichtszüge erkennen und sind auch von dem Schnitzer absichtlich nur andeutungsweise gegeben. Maria ist nun im Begriffe, ihr Gesicht vollständig zu verhüllen, sie erfaßt das eine Mantelende und zieht es offenbar mit großer Kraft nach oben. Durch das Ziehen des Mantels wird der andere Arm eng an den Körper gepreßt. Die Neigung des hochgewölbten Kopfes hinab zu der verhüllten Hand, die ihm entgegenkommt, ist von großer suggestiver Kraft. Wenn man diese Figur nach ihrem Empfindungsgehalte mit anderen geschnitzten Madonnen vergleicht, wie hoch steht da ihr Schmerz über den mit kleinlichen Mitteln, wie Verziehen des Gesichtes oder Ringen der Hände, erreichten Ausdruck anderer Meister; wie tief innerlicher ist aber auch dieses Pathos als das äußerliche der Nürnberger Madonna! Merkwürdig ist es, wie der Künstler es versteht, dem einen Motiv, das die ganze Figur durchzittert, das Gewand dienstbar zu machen. Die großen Kurven, die links vom Boden aufsteigen, sich mit den beiden Querfalten, die vom Arme herüberkommen, vereinigen und zusammen mit ihnen zur raffenden Hand eilen: all diese Linien versinnbilden die Kraft, mit der das Gewand emporgehoben wird. Und gegenüber diesen Straffungen jener wunderbar weiche Fluß des herabfallenden und die Hände verhüllenden Mantelendes! Man muß bis ins 13. Jahrhundert zurückgehen, um in der deutschen Plastik wieder einem ähnlichen Motiv, wie das der verhüllten Hand, zu begegnen. Im Dome zu Naumburg oder bei der Ecclesia am Straßburger Münster wurde Aehnliches gewagt. Aber während es den Meistern dieser Figuren mehr darauf ankam, ihre Kunstfertigkeit, unter dem zarten Gewande die Hände anzudeuten, zu zeigen, so benutzt der Schnitzer unserer Figur dieses Motiv zur Unterstreichung des künstlerischen Gedankens, den er durch sie ausdrücken will, und wandelt es in barocke Formen um. Mit offenkundiger Absichtlichkeit und Freude läßt der Künstler dieses breit ausladende Gewandstück ganz regellos verlaufen, es erhält den Effekt durch einige Schattenflecke, die wahllos verteilt sind. Die Formen dieser Mulden sind rundlich, aber untereinander ganz ungleich. Diese Freiheit gegenüber der Formenwahl ist besonders bemerkenswert und unterscheidet sich wohl von der manierierten Wiederholung ähnlicher Faltenmotive anderer Meister. Ich denke dabei an den neu entdeckten Mainzer Bildhauer Backofen, der ähnliches erstrebt, aber sich doch nicht vollständig zur unumschränkten Freiheit in der Wahl der Formen entwickeln konnte.

Dieser Freude am reichfließenden Gewande und seine freie, barocke Behandlung begegnen wir auf jedem Gemälde Grünewalds. Die wenigen erhaltenen Studienblätter bestätigen seine fortwährende Beschäftigung mit diesen Problemen. Die schöne Studie zu einer Marienkrönung (Schmid: Taf. 42) weist in dem oberen Zuge des Mantels ganz ähnliche runde Formen auf, wie wir sie bei dem Mantelende unserer Figur sehen. Auch die Studie zu einem der höhnenden Pharisäer (Schmid: Taf. 45) läßt sich zum Vergleiche heranziehen, da dessen Mantel in

ähnlichen großen Kurven herabfließt, wie hier. Von anderen Formen, die auf Grünewald hinweisen, erwähne ich die eigenartig hochgezogene Wölbung des Kopfes, der fast kugelförmig wirkt. Wie dann das Kopftuch nach einer geringen Einsattelung gleich die hochgezogene Schulter umzieht und diese so noch höher erscheinen läßt, ist bei der Maria des Karlsruher Bildes ganz ähnlich gehalten. Die wellenförmige Bewegung der Mantelkante auf beiden Seiten ist ähnlich zu beurteilen, wie dasselbe Motiv bei Johannes. Wie Maria mit ihrer rechten Hand

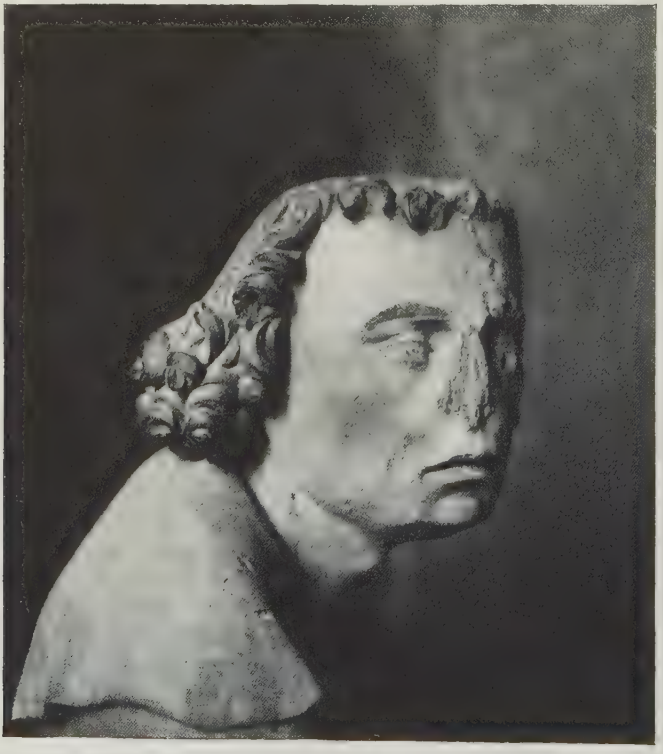


Abb. 2. Kopf des Johannes.

in den Mantel hineingreift, so daß ein Teil der Finger obenauf zu liegen kommt, während die anderen zur Hälfte bedeckt sind, das erinnert sehr an die nervöse Haltung der Finger auf den Bildern Grünewalds; es sei hierfür an die Madonna des Isenheimer Altares erinnert, deren Hand auf ganz ähnliche Art unter der Windel des Kindes verborgen ist. Das Untergewand, von dem nur wenig zu sehen ist, ist modisch gehalten. Der linke Aermel, der auf unserer Abbildung nicht sichtbar ist, ist ganz mit schmalen Rollen und mit Edelsteinen besetzt, die mit großer Sorgfalt geschnitzt sind; er endet vorn in eine große Rüsche. Die

Vorliebe für diese modische Tracht zeigt Grünewald auch bei der Maria und Magdalena des Isenheimer Altares; jedoch deutet die längere Rüsche bei unserer Figur auf eine etwas vorgeschrittene Zeit hin.

Wir konnten so auch bei Maria rein formal viele Uebereinstimmungen mit Grünewald anführen. Jedoch das Ausschlaggebende für diese Vergleichung ist der Empfindungsgehalt dieser Figur, den ich oben anzudeuten versuchte. Und so sehr war dem Schnitzer dieser als die Hauptsache erschienen, daß er Teile,

Abb. 3. Ausschnitt aus dem Maria-Schneebild. Freiburg i. B.

wie die dunklen Partien des Gesichtes, die zum Gesamtinhalte nicht mitzusprechen haben, ganz unberücksichtigt ließ. Wenn man dies Gesicht bei hellem Lichte betrachtet, wird man erschreckt sein über seine Häßlichkeit; die Formen sind nur im Groben angedeutet. Dem Künstler kam es eben weniger auf die einzelne Form als auf den Ausdruck an. Wie oft wurde aber auch Grünewald bei der Befolgung dieses Grundsatzes rücksichtslos gegen den menschlichen Körper! Die Magdalena der Isenheimer Kreuzigung wurde ja der Gesamtstimmung des Bildes und dem optischen Eindrucke zuliebe ganz zwergenhaft gemalt.

Und nun zum Crucifixus! Wer den gekreuzigten Christus der Bilder zu Kolmar oder zu Karlsruhe vor Augen hat, mit all ihrem Schrecken des Leidens und des Todes, dem wird der Christus der Mosbacher Gruppe weniger sagen und immerhin etwas konventionell vorkommen. Doch wo fände man das Motiv des schwer herabhängenden Kopfes, der fast nur durch den gewaltsam angespannten und herausgepreßten Nackenmuskel am Körper gehalten wird, anders als bei Grünewald? Vollends erscheint der Kopf von vornen gesehen (Abb. 4)

Abb. 4. Kopf Christi.

ganz in seinem Geiste geschaffen. Wo gibt es in der deutschen Plastik einen zweiten Kopf, der so wie dieser alle Qual des göttlichen Dulders widerspiegelt? Freilich er ist nicht so bäuerisch wie der Christus in Kolmar und Karlsruhe, er ist nicht so grob und ungeschlacht, sondern macht einen edleren Eindruck. Er ist dargestellt im Augenblicke des Verscheidens. Seine schrägegestellten Augen sind gebrochen, sie schließen sich und dem geöffneten Munde entringt sich der letzte Seufzer. Dies Schauspiel ist einfach und groß geschildert, ohne jene Maßlosigkeiten des Schreckens, durch welche das Kreuzigungsbild des Isenheimer

Altares so furchtbar wirkt. In dieser Auffassung begegnet sich unsere Gruppe mit jenem Typus, der uns durch die neuentdeckte Zeichnung in Karlsruhe erhalten ist (Abb. 6).[1]) Für die Formengebung finde ich wiederum Anhaltspunkte in späteren Arbeiten des Meisters. Besonders sei zum Vergleich auf den Kopf der Aschaffenburger Pietà hingewiesen (Abb. 5). Es ist derselbe breite Kopf, der nach unten spitz zuläuft, mit seiner langen, und kräftig gebildeten Nase, deren Wurzel sich breit zwischen den Brauen entfaltet und dem stark hervorspringenden, einen dreieckigen Hügel bildenden Jochbein. Der Mund ist geöffnet und im Bogen nach unten gezogen. Die gleiche Barttracht und Anordnung der Haare, die links nach vorne und rechts nach hinten fallen, vermehren die Aehnlichkeit des Eindrucks mit Grünewaldschen Crucifixusfiguren. Die Dornenkrone, die sonst bei anderen deutschen Skulpturen den Kopf als einfacher Reif umgibt, zieht sich bei dem Mosbacher Christus über den Kopf, indem sie ihn wie mit einer Mütze vollständig bedeckt. Sie erinnert so an die mächtigen Reiserkronen Grüne-

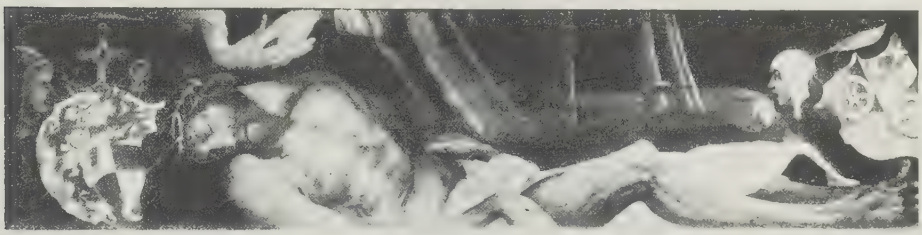


Abb. 5. Pietà. Aschaffenburg.

walds. Sicherlich vermehrten ursprünglich eingesteckte Reiser und Dornen diesen Eindruck.

Am weitesten entfernt ist der Schnitzer unserer Gruppe in der Modellierung des Christuskörpers von dem, was wir in dieser Beziehung von Grünewald zu sehen gewohnt sind. Von den Maßlosigkeiten der Verrenkung des zerbeulten Körpers auf dem Kolmarer Bilde ist hier nichts zu spüren. Alles ist weniger furchtbar, wohl aber dem anatomischen Bau des Körpers entsprechender. Dabei ist die Modellierung sehr reich und außerordentlich weich. Die Zartheit, mit der das Knochengerüst unter den Muskeln und dem Fleische angedeutet ist, geht weit über das, was wir z. B. bei Riemenschneider sehen. Seltsam kontrastiert der mächtige Brustkorb mit den allzuschmalen Hüften und Oberschenkeln. Und in diesem auffallenden Mißverhältnis steht dieser Christuskörper wieder der Weise Grünewalds nahe. Auch die eigentümlich nach aussen geschweifte Form des linken Beines findet sich hier wieder (vgl. Abb. 5). Das Lendentuch Christi erscheint beim ersten Anblick ganz und gar nicht in der Auffassung und im Stile Grünewalds. Doch wäre es nicht

[1]) Herrn Prof. H. A. Schmid bin ich für die Erlaubnis, Tafeln aus seinem Grünewaldwerke abzudrucken, zu Dank verpflichtet, ebenso für den liebenswürdigen Hinweis auf die neuentdeckte Karlsruher Zeichnung, die er demnächst in seinem „Nachtrage“ publizieren wird.

zum spielerischen Kunststück geworden, wenn der Schnitzer versucht hätte, all diese zerlumpten und zerrissenen Lappen, mit denen Grünewald den Gekreuzigten umkleidet, auch in der Skulptur nachzubilden? Es ist nun interessant zu beobachten, welche Formen für das Lendentuch gewählt wurden. Es besteht aus jenem

Abb. 6. Zeichnung zu einem Kruzifixus. Karlsruhe.

zarten Linnen, das wir auch bei der Pietà zu Kolmar und zu Aschaffenburg sehen, das eng sich an den Körper schmiegt und sich von diesem nur durch einige strähnige Falten abhebt. Der späten Zeit in der Entwicklung Grünewalds entspricht die weit ausladende Form, die durch zwei starke Knoten auf der rechten Seite gebildet wird. (Der untere Bausch war ursprünglich viel größer, er ist

jetzt glatt abgeschnitten.) Für die Struktur dieser Bausche gibt das Lendentuch des Johannes Baptista der Kolmarer Kreuzigung das genaue Vorbild.

Nun noch einige Worte über den Erhaltungszustand und die ursprüngliche Bemalung. Schon nach der Abbildung kann man ermessen, wie übel im Laufe der Zeit der Gruppe mitgespielt wurde. Besonders Johannes und Christus sind sehr zerstört. Ersterem fehlen die Hände, der vordere Teil der Füße und die Nase. Auch die Stirne und die Haare sind sehr zerfressen, ebenso die hervorstehenden Teile der Falten. Der Christusfigur fehlen die Arme (die beiden vorhandenen Arme sind sehr schlechte Ergänzungen einer späteren Zeit). Der obere Fuss ist teilweise zerstört. Daß der untere große Bausch des Lendentuchs ursprünglich viel stärker aus der Silhouette herausragte, wurde oben schon gesagt. Ferner erlitt der Corpus durch Zerplatzen des Holzes mannigfachen Schaden. So weist das Gesicht wie der Brustkorb weite Spalten auf, die schon in alter Zeit ausgespänt wurden. Diese Zerstörungen wurden wahrscheinlich zum großen Teil durch die Schuld des Schnitzers selbst verursacht. Anscheinend wurde für diese Figuren noch junges Holz genommen, das nicht völlig trocken war und deshalb später wieder anfing in sich zu arbeiten, so daß es zersprang.

Bei der schon in früher Zeit vorgenommenen Wiederherstellung wurden sämtliche Figuren neu bemalt. Leider hielt sich der Anstreicher nicht an die ursprünglichen Farben, sondern überschmierte die Figuren ganz willkürlich. Unter der jetzigen Schicht konnten folgende Farben festgestellt werden: bei Johannes war der Mantel rot, der große Kragen lederfarbig, das Untergewand orange; Maria trug einen grünlich-blauen Mantel mit rotem Futter, gelbes Untergewand, der Aermel war schokoladebraun und die aufgesetzten Edelsteine rot, die Rüschen hatten rote Farbe. Am Lendentuch Christi sind Reste von dunkler Tönung nachweisbar. Ob innerhalb der einzelnen Farbkomplexe Schwankungen nach Hell und Dunkel oder Uebergänge zu anderen Farben vorkamen, konnte ich nicht feststellen. Im Großen und Ganzen herrschen die eigentümlichen Farbenakkorde von orange, braun, gelb und rot vor, eine Farbenwahl, die der spätere Grünewald bevorzugte.

Vergegenwärtigt man sich alle Momente, die bei der Mosbacher Kreuzigung auf Grünewald hindeuten, Aehnlichkeiten in der Auffassung wie in formalen Dingen, so wird man leicht verstehen, daß ich bei meiner ersten Entdeckerfreude an ein Originalwerk des großen Meister dachte. Die offenkundigen Mängel, die dieser Gruppe anhaften, bestärkten mich noch in dieser Ansicht, da sie den Gedanken unterstützten, daß kein berufsmäßiger Bildschnitzer das Werk ausführte; denn offenbar hat der Bildschnitzer nicht die Fähigkeit, die Dimensionen des Blockes auszunutzen und in diesen die Figuren richtig hinein zu komponieren. Sowohl Maria wie Johannes können sich nicht frei entwickeln. Bei Letzterem leidet besonders der rechte Arm, der sich allzusehr an den Körper pressen muß und die rechte Schulter, die ungefähr mit der halben Breite der linken sich begnügen muß. Diese Unfreiheit der Figuren kontrastiert in merkwürdiger Weise mit der Großzügigkeit und Freiheit, die wir sonst bei ihnen anerkennen und bewundern. Es lag nahe, die Mängel auf die Ungeübtheit des Künstlers im

plastischen Schaffen zu setzen und so zum Schlusse zu kommen, daß wir in der Mosbacher Gruppe einen interessanten, wenn auch in vieler Hinsicht mangelhaften Versuch Grünewalds, sich auch in der Plastik zu betätigen, besitzen. Und doch wird man diesen Schluß tatsächlich nicht ziehen dürfen.

Denn andere Momente können wieder angeführt werden, die seine Autorschaft sehr in Frage stellen. Der Christuskörper ist zu glatt, fast möchte man sagen, elegant für ihn. Die Silhouette des Oberkörpers entspricht nicht seiner Art. Er hätte hier viel ausdrucksvollere, wildere Linien gefunden. Die Modellierung des Körpers, so gut sie an und für sich ist, erscheint zu korrekt. Dasselbe ist von der allzu gleichmäßig geflochtenen Dornenkrone zu sagen. Vollends die Haare sind nicht in seiner Auffassung geschnitzt. Die gedrehten Locken sind immerhin im konventionellen Schnitzstile gehalten.

Der Wahrheit am nächsten werden wir wohl kommen, wenn wir sagen, ein talentvoller Schüler, der sich ganz in seinen großen Meister hineingelebt hat, und dessen Gestaltungskraft durch die faszinierende Größe der Ideen- und Formenwelt seines Meisters angefacht und genährt wurde, sei durch dessen monumentale Kreuzigungsbilder, die ja absichtlich öfters einen statuarischen Charakter tragen, und vielleicht durch ein ehemals in Aschaffenburg selbst vorhandenes Gemälde Grünewalds zu dieser plastischen Schöpfung angeregt worden. Bescheiden wir uns mit dieser Feststellung und freuen wir uns, daß wir wieder ein Werk besitzen, das durch den Geist des großen Meisters von Aschaffenburg geadelt ist, und das uns einen neuen Anlaß zur staunenden Bewunderung seiner Kunst gibt.

ALTBAYERISCHE TOTENDARSTELLUNGEN

VON PHILIPP MARIA HALM

Das Bayerische Nationalmuseum erwarb anfangs dieses Jahres das umstehend abgebildete Hochrelief (Abb. 1). Es war weniger künstlerische Qualität, die den Ausschlag für die Erwerbung gab, als vielmehr das gegenständliche Interesse. Wenngleich man sich auch über den Inhalt der Szene keineswegs klar war, so reizte das Merkwürdige und Rätselhafte der Darstellung schon genügend, um das ikonographisch seltene und wichtige Stück für das Museum zu sichern, zumal es offenbar bayerischen Ursprungs war.

Das Relief, das auf Grund des Stils und der Kostüme in die Zeit um 1520—1530 zu setzen ist, stellt eine Totenszene dar.[1]) Durch das Beinhaus links wird die Oertlichkeit der Handlung entsprechend gekennzeichnet; es ist ein Friedhof. Von rechts kommen drei Reiter, ihnen stellen sich links drei Totengestalten in feindlicher Haltung entgegen. Leider fehlen den Toten die Waffen, teilweise auch die Hände, doch legt die energische Oberkörperwendung der vorderen Figur und die seitliche Bewegung ihrer Arme die Vermutung nahe, daß sie gegen den vorderen auf der Flucht mit dem Pferde stürzenden Reiter mit mächtigem Sensenhiebe ausholte. Aehnlich mögen die beiden andern Toten bewaffnet gewesen sein. Vor dem Beinhaus kniet im Gebete, unbekümmert um den Vorgang, der sich hinter ihrem Rücken abspielt, eine männliche Figur, der Tracht nach ein Geistlicher.

Daß wir es hier nicht mit irgend einer der typischen Szenen aus einem Totenreigen etwa im Sinne Holbeins zu tun haben, lehrt uns der erste Blick; die ganze Art der Darstellung deutet vielmehr auf ein bestimmtes historisches, bezw. legendarisches Ereignis hin. Nach der Angabe des Vorbesitzers nun soll dem Relief eine Episode aus dem Leben eines Grafen von Törring zu Grunde liegen. Dieser sei von feindlichen Reitern verfolgt worden, habe sich schließlich in einen Friedhof geflüchtet, und dort hätten auf sein Gebet hin Tote die Verfolger in die Flucht geschlagen. Somit müßte man das Relief als ein Votivbild ansprechen.

Dieser Deutung liegt offenbar eine Sage zu Grunde, die außer an andern Orten Deutschlands sich auch in der Inngegend zwischen Rosenheim und Wasserburg findet.[2]) Darnach sei der Ritter ein tapferer aber auch sehr frommer Mann gewesen, der nie verabsäumt hätte, wenn er an einem Friedhof vorbeiritt, ab-

[1]) Das Relief ist in Lindenholz geschnitzt; die Länge beträgt 0,71 m, die Höhe bis zur Turmspitze 0,67 m. Die Rückwand und der Dreiecksgiebel des Beinhauses gehören einer Restauration von 1726 an, ebenso der obere Teil des Turms.

[2]) A. Schöppner, Sagenbuch der Bayerischen Lande III (1874) Nr. 1267.

zusteigen, niederzuknien und für die armen Seelen zu beten. Und da er einst von Räubern überfallen worden sei, hätten sich die Gräber geöffnet und Gerippe über Gerippe seien emporgestiegen, hätten dem sich tapfer Wehrenden geholfen und die Räuber seien entflohen. Mit den Feinden seien aber auch die Freunde verschwunden gewesen.[3])

So gut diese Sage auch mit dem Relief in Einklang zu stehen scheint, so ergeben sich doch auch wieder gewisse Differenzen, vor allem darin, daß der am Beinhaus Knieende durch keinerlei Abzeichen als Ritter charakterisiert ist, daß ferner

Abb. 1. Holzrelief im Bayerischen Nationalmuseum in München.

nichts darauf hindeutet, daß der fromme Beter an einem Kampfe teilgenommen hat und schließlich, daß der Zug der drei Reiter allem andern mehr als einem feindlichen Angriffe gleich sieht. Sie kommen — wenigstens die zwei hinteren — ruhig einhergetrabt, keine Hand schwingt ein drohende Waffe. Nach alledem hat man die Sage und Legende ohne jede Berechtigung in das Relief hineingelegt. Die Erzählung kann nicht den Schlüssel zu dem Rätsel bilden. Die Deutung muß also eine andere sein.

[3]) Andernorts wird erzählt, daß die Toten in ganzen Scharen einem Herzog in einem ungerechten Kriege zu Hilfe gekommen seien und dem Feinde Schrecken eingejagt hätten. S. A. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter, 1902, S. 231.

Die kaum zufällige Merkwürdigkeit der Gegenüberstellung dreier Reiter und dreier Toten drängte mir schließlich die Frage auf: „Haben wir in dem Relief nicht vielleicht eine Parallele oder richtiger eine freie Uebersetzung der Reitergruppe aus dem mächtigen triomfo del morte im Camposanto zu Pisa vor uns?“ (Abb. 2). Die wesentlichen Punkte sind die gleichen hier wie dort: die drei halbverfaulten Toten, denen im Zuge hoch zu Roß die Edlen entgegenkommen. Daß in Pisa die Toten in Särgen ruhen, hier aber wie Lebende auftreten, wollte mich nicht befremden; das ließ sich durch die Nationalität der Künstler unschwer erklären. Dem feinbesaiteten Italiener widerstrebte es, die grausigen Toten handelnd

Abb. 2. Ausschnitt aus dem Triomfo del morte im Camposanto zu Pisa.

darzustellen. In dem Knienden unseres Reliefs aber sah ich das Abbild des Eremiten auf dem Pisaner Fresko und sein Gebet schien mir von dem Geiste der Zeilen durchdrungen, die der Pisaner Einsiedler dem prächtigen Jagdzug entgegenhält:

Wenn unser Geist genügend scharf und fein,
Um diesen Anblick lächelnd zu ertragen,
Wird unsrer Prahlerei aufs Haupt geschlagen
Und unser Hochmut uns ein Greuel sein.

Die Spur erwies sich als die rechte. Keinen Totentanz und nicht die Sage des frommen von den Toten beschützten Ritters stellt das Relief dar, sondern „die Legende der drei Toten und der drei Lebenden“, deren Kernpunkt der in der

sepulkralen Sprache aller Kulturvölker des Abendlandes stets wiederkehrende Warnungsruf der Toten bildet: Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis. Drei vornehme Reiter, so erzählt die Legende, ziehen zur Jagd aus; plötzlich stoßen sie auf drei Tote, die ihnen mit diesem Spruch die Vergänglichkeit alles Irdischen ins Gedächtnis rufen.[4]) Die Legende, die am Beginne des zweiten Jahrtausends von Osten her in die abendländische Dichtung eingedrungen war und sich über

Abb. 3. Titelblatt eines Totenoffiziums im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin.

Italien, England, Frankreich und Deutschland verbreitet hatte, fand bald ihr Echo auch in der bildenden Kunst. Die älteste und zugleich reichste Schilderung besitzen wir in dem bekannten triomfo del morte in Pisa.

[4]) Es sei hier auf Karl Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, Freiburg i. B. 1908, nachdrücklich verwiesen. Das literarische und ikonographische Material ist hier größtenteils gesammelt und in glücklicher Weise verarbeitet. Dem Entgegenkommen Künstles und dem Herderschen Verlage verdanken wir auch die Vorlagen zu den Abbildungen 3 und 4.

Von den nicht allzu zahlreichen anderen selbständigen Darstellungen treffen nur drei auf Deutschland, zwei Fresken in St. Jodok zu Ueberlingen (um 1430) und in der Kirche zu Badenweiler (um 1400) und ein Tafelgemälde auf Schloß Flechtingen, Kreis Gardelegen, das angeblich der süddeutschen Schule angehört.[5]) Diesen wenigen Beispielen gesellt sich nun als viertes das Münchener Relief hinzu, das den Stoff wesentlich lebhafter als die bisher bekannten Darstellungen behandelt. Auf den beiden Fresken des badischen Oberlandes sind wie zumeist auch andernorts die drei Lebenden und drei Toten im Sinne des Dialoges eines geistlichen Schauspiels fast als Einzelgestalten in ruhiger Haltung einander gegenübergestellt;

Abb. 4. Stich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin.

die Figuren wirken wie Vergrößerungen von Miniaturen. Das Relief aber schildert die Begegnung in dramatisch bewegter Komposition; die Toten greifen die Reiter an, einer schon hat sich zur Flucht gewendet. Diese Fassung findet sich überhaupt nur vereinzelt, so bei einigen französischen Wandgemälden z. B. in Fontenoy sur Orne und in St. Riquier bei Amiens.[6]) Am nächsten stehen unserem Relief zwei graphische Blätter, das Titelblatt eines Totenoffiziums der

[5]) Drei Darstellungen in Metz können, als zur französischen Gruppe gehörig, hier nicht in Betracht kommen. Unberücksichtigt blieben ferner die bisher bekannt gewordenen Buchillustrationen, da wir uns über ihre örtliche Verbreitung noch kein genügend klares Bild machen können.

[6]) Das Tafelgemälde auf Schloß Flechtingen kenne ich nicht. Es ist der Beschreibung nach ähnlich dem Münchener Relief, insoferne die Lebenden zu Pferde erscheinen. Doch wird durch Falken und Spürhunde — ähnlich der Pisaner Darstellung — der Jagdzug näher charakterisiert.

Abb. 5. Handzeichnung in der Albertina in Wien. Aus dem III. Band der „Walhalla“ (Verlag Georg D. W. Callwey, München).

flämischen Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin (Abb. 3) und ein Stich des sog. Meisters des Amsterdamer Kabinetts von etwa 1480 (Abb. 4). Dies Blatt berührt sich in seiner ganzen Haltung, in der Komposition und im Temperament am meisten mit dem Relief, das es freilich an künstlerischem Wert, an Kraft und Lebendigkeit der Darstellung wesentlich überragt. Fortschrittlicher aber erscheint der Schnitzer gegenüber dem Stecher in seinen anatomischen Kenntnissen. Dieser charakterisiert die Toten als verrunzelte, halbmumifizierte Gestalten, unter deren vertrockneter dünner Haut das Knochengerüst nur allgemein und primitiv angedeutet ist. Der einfache altbayerische Landmeister gibt dagegen unter den zerfetzten Löchern, die die Verwesung ins Fleisch gefressen, die Knochen in Form und Lage vollkommen richtig.

Ich greife über die örtlichen Grenzen unseres Themas hinaus, wenn ich hier noch flüchtig eines in der einschlägigen Literatur über die Legende bisher unbeachtet gebliebenen Blattes eines oberdeutschen Meisters gedenke. Da es zu dem Herrlichsten gehört, was deutsche Kunst geschaffen, muß es um so mehr wundernehmen, daß es in seinem bildlichen Inhalt unerkannt blieb, zumal es die Legende in so gewaltiger und erschütternder Weise verkörpert wie kein zweites Werk. Ich meine das prachtvolle Helldunkelblatt in der Albertina „die drei Reiter und die drei Tote", für dessen künstlerische Bedeutung das eine schon genügend spricht, daß man es bald Dürer, bald Baldung, bald Grünewald zuschreibt.[7]) In dunkler Waldesschlucht werden die drei Reiter von drei furchtbaren Totengestalten überfallen. Wie ein Sturmwind brausen Schrecken und Schauer einher und werfen die Ahnungslosen zu Boden oder treiben sie zu eiliger Flucht. Das Dämonische des Stoffes wird in der Schwarz-Weißzeichnung auf warm-braunem Grunde durch die flirrenden Lichter zum Höchsten gesteigert. Nur von „nordischer Spuckphantastik" und „einer malerischen Vision" zu sprechen, erscheint mir ungenügend, ja unrichtig; denn es kann keinem Zweifel unterstehen, daß die alte Legende dem Meister vorschwebte, der sie freilich mit einer gewaltigen Anschauung zu solcher Größe führte, daß unter derselben der alte Kern kaum mehr durchschimmert. Nicht „Drei Reiter und drei Tote" wird man das Blatt in Zukunft nennen müssen, sondern „Die drei Lebenden und die drei Toten".

In den dichterischen und bildlichen Darstellungen der Legende werden häufig die drei Lebenden, da und dort auch die Toten, nach verschiedenen Ständen oder Rängen z. B. als Papst, Kardinal, päpstlicher Notar, als Greis, Mann und Jüngling, als Kaiser, König und Graf charakterisiert. Eine derartige Unterscheidung läßt sich an dem Münchener Relief zwar nicht mehr mit Sicherheit nachweisen, immerhin spricht aber die verschiedene Kopfbedeckung für eine gewisse Graduierung der drei Reiter.

Unser Relief ist unzweifelhaft altbayerischen Ursprungs. Es stammt angeblich aus der Gegend von Burghausen—Traunstein. Genauer und richtiger

---

[7]) Röttinger, Hans Wechtlin, im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXVII (1907) S. 6 und Bock, Matthias Grünewald, in der Walhalla III (1907) S. 170.

dürfte es sein, seine Entstehung im niederbayerischen Rottal, etwa in Eggenfelden anzunehmen. Aber abgesehen von dem Stil würde noch ein anderes auf die Herkunft aus Altbayern hinweisen, das Beinhaus; zwar nicht als solches, wohl aber durch seine nischenartige Anlage, die sich gerade in dem ober- und niederbayerischen Grenzgebiete noch in vielen ganz ähnlichen Beispielen erhalten hat. Die Beinhäuser führen dort bezeichnender Weise den Namen „Toten- oder Seelenkerker". Wie schon oben gesagt, wird durch das Beinhaus die Oertlichkeit als Friedhof gekennzeichnet. Damit bietet sich eine interessante Parallele zu den französischen Bildwerken, wo die Legende fast stets im Zusammenhang mit einem Friedhofkreuz dargestellt wird.

Für die örtliche Verbreitung der Legende, die, wie wir sehen, bisher für Deutschland nur im badischen Oberlande nachgewiesen werden konnte, ist die Bestimmung des Reliefs als altbayerische Arbeit von besonderer Wichtigkeit; das Gebiet der Legende erweitert sich hiedurch um ein Wesentliches. Ob dem altbayerischen Bildschnitzer etwa ein graphisches Blatt als Vorlage diente, bleibt eine offene Frage; vielleicht kannte er das Blatt des Meisters vom Amsterdamer Kabinett. Mehr als eine ganz allgemeine Anregung konnte ihm dies aber keinesfalls geben, denn die kompositionelle Anlage des Stiches widerstrebte einer Übersetzung ins Plastische.

Die neuesten Untersuchungen haben unzweifelhaft dargelegt, daß die Legende der drei Toten und der drei Lebenden den Ausgangspunkt für die Totentanzidee und die bildlichen Darstellungen des grausen Reigens bildet, den der Tod durch alle Stände führt.[8]) Erinnern wir uns, daß die drei Lebenden bald als König, Herzog und Graf, bald als Papst, Kardinal und Notar, bald als Greis, Mann und Jüngling auftreten, so ergibt sich aus der Summe all dieser Charaktere ganz von selbst der Totentanz, wie ihn das späte Mittelalter als ein echt volkstümliches Thema unzählig variierte. Der alte Stoff ist von der neuen Zeit völlig aufgezehrt worden. Das Münchener Holzrelief ist das späteste deutsche Beispiel, welches die alte Form der Legende noch unverändert bewahrt und als selbständiges Kunstwerk behandelt.

Leider fehlen alle Anhaltspunkte, welche über die Aufstellung und örtliche Anordnung des eigenartigen, ikonographisch außerordentlich wichtigen Bildwerks Aufschluß geben könnten. Daß es in irgend einem größeren Zusammenhang eingefügt war, will mir wenig wahrscheinlich dünken. Vermutlich diente es einer Toten- oder Friedhofkapelle, vielleicht auch nur einem schlichten Beinhaus als Schmuck und eindringliches memento mori, ganz im Sinne seiner großen Pisaner Parallele:

Eh! non avere lo'ntelletto spento
Di stare sempre si apparecchiato,
Che non ti giuga immortal peccato.

---

[8]) Künstle a. a. O. S. 63 ff.

Das eben besprochene Holzrelief steht hinsichtlich seines legendarischen Stoffes in Altbayern vollkommen vereinzelt da. Auch mittelalterliche Totentanzdarstellungen fehlen hier durchwegs. Der älteste Totentanz, der in flotten, originellen Szenen die Innenwände der Totenkapelle auf dem alten St. Petersfriedhof in Straubing schmückt, stammt erst aus dem 18. Jahrhundert. Nichtsdestoweniger möchte ich annehmen, daß auch die altbayerische Kunst das alte dankbare und volkstümliche Thema sich nicht hat entgehen lassen. Wie andernorts werden wohl der Wandmalerei in erster Linie derartige Aufgaben gestellt worden sein, und damit erklärt sich zugleich der Verlust und Mangel an Totentanzzyklen. Nur auf einem Gebiete, dem der sepulkralen Plastik begegnen wir nicht allzuselten in Altbayern Bildern der Vergänglichkeit, in der Form von im Grabe ruhenden, von Schlangen, Würmern, Kröten und ähnlichem Getier zerfressenen und die Schauer der Verwesung tragenden Leichname. Im Bilde der Toten wird uns die Herrschaft des Todes geschildert.

Anschließend an das Münchener Relief verdienen hier drei Holzreliefs eine besondere und gesonderte Betrachtung, die zwar Totenszenen darstellen, aber trotz einiger Anklänge an die Legende der Toten und Lebenden weder mit dieser noch mit den sonst üblichen Totentanzdarstellungen in Zusammenhang gebracht werden dürfen. Sie bilden eine bis jetzt ganz vereinzelt dastehende Gruppe nicht nur für Altbayern sondern anscheinend für das gesamte Gebiet der deutschen Kunst, und ihre ikonographische Untersuchung ist um so mehr am Platze, als sie ein Kapitel der christlichen Kunst neu erschließt oder wenigstens von einer bisher unbekannten Seite illustriert: „Den Armseelen-Kultus."

Die drei Reliefs, von denen eines, das größere, sich in dem bekannten alten Benediktinerstift Scheyern bei Pfaffenhofen an der Ilm befindet, während die beiden anderen, kleineren schon seit 1841 dem Bestande der Kgl. Museen in Berlin angehören, sind sämtlich bayerischen Ursprungs.

Das Scheyerer Relief erinnert in seiner ganzen Erscheinung sowie in einigen Einzelheiten lebhaft an die Legende der drei Lebenden und der drei Toten, zumal an das neuerworbene Relief des Bayerischen Nationalmuseums. Wie dort sehen wir auch hier die Oertlichkeit als Friedhof charakterisiert durch ein von Bäumen überschattetes Beinhaus, das sich an einen etwas phantastischen, im Sinne Altdorfers aufgeführten Kirchenbau anlehnt. Vor dem „Seelenkerker" kniet ein Ritter im Gebete; sein Pferd hat er seitwärts an einen Baum gebunden. Das blumenkelchartige niedere Geräte neben dem Beinhaus dürfte unschwer als Weihwasserbecken zu deuten sein. Auf der rechten Seite des Reliefs erblickt man ein gemauertes Tor, durch welches soeben auferstandene Totengerippe, in Leichentücher gehüllt, hinausdrängen. Eine der Totengestalten, die das Tor schon durchschritten hat, blickt, die hocherhobenen Hände ringend, einem Zuge von Reitern — es läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob es deren drei oder vier sind — nach. Die Reiter, vollkommen vom Rücken gesehen, verschwinden im Waldesdunkel.

Trotz mancher gemeinsamer Züge des Reliefs in Scheyern mit dem Münchener, wird man doch für seine Erklärung die Legende der Toten und Lebenden

von vornherein auszuscheiden haben, denn vor allem fehlt das charakteristische Merkmal der Dreizahl. Eher könnte dafür eine Erzählung von Thomas von Cantimpré in Betracht kommen, wonach einem Herzoge, welcher in einem ungerechten Kriege angegriffen wurde, die armen Seelen d. h. die Toten in Scharen zu Hilfe kamen und dem Feinde Schrecken einjagten zum Danke dafür, daß er ihnen durch Almosen und Messen die Qualen des Fegefeuers verringert hatte.[9]) Gegen diese Deutung, die ich als die einfachste anerkenne, scheint mir nur die zu wenig aggressive Haltung der Auferſtehenden, vor allem die der von rückwärts gesehenen Figur des vordersten Toten zu sprechen. Ob sie ehemals eine

Abb. 6. Holzrelief in Kloster Scheyern.

Waffe in den erhobenen Händen trug, dünkt mich mehr als fraglich; der ganze Duktus und die kompositionelle Anlage spricht dagegen. Vielmehr will es mir scheinen, daß die Hände zu heißem Flehen sich zusammenringen, wie wenn er den Fliehenden nachriefe: „Gedenket unser im Gebete, die wir noch nicht aus der Pein des Fegefeuers befreit und zur Anschauung des Allerhöchsten geläutert sind."

Die Erklärung in diesem wie in jenem Sinne setzt die Kenntnis der mittelalterlichen Vorstellung über das Fegfeuer und die in demselben schmachtenden

[9]) Thomae Cantipratani De apibus. Duaci 1627. S. 509.

armen Seelen voraus.[10]) Das altchristliche Dogma von der Gemeinschaft der Heiligen lehrte, daß die Gläubigen an den Heiligen des Himmels mächtige Fürsprecher hätten und daß die abgestorbenen Seelen im Fegefeuer der Fürbitte und Hilfe der Kirche und der noch auf Erden Weilenden bedürften. Messen, Almosen, Gebet und Fasten seien die Mittel, durch welche den Seelen im Reinigungsorte Erleichterung ihrer Qualen und schließlich Erlösung gebracht werden könnte. Häufig wird berichtet, wie arme Seelen den Hinterbliebenen erschienen seien, um sie um stete Zuwendung solcher Gnadenmittel, vor allem heiliger Messen, durch die man die rascheste und kräftigste Hilfe erhoffte, anzuflehen. Durch jede Messe, meinte man, werde eine Seele aus dem Fegfeuer erlöst, und jenen Seelen, deren man besonders in der Messe gedenke, würde die Pein während derselben erleichtert. Der Gedanke dieser Gemeinschaft der Heiligen, die Sorge für das eigene Seelenheil und die Rettung und Erlösung der Abgeschiedenen, die im Gebete, namentlich im Beiwohnen der Messe, im Almosengeben seinen Ausdruck fand, rief die gerade im späten Mittelalter so häufige „Aufrichtung" eines „Seelgerätes" hervor, worunter die Stiftung heiliger Messen, die Vermächtnisse für Arme und Kranke, die Schöpfung von Spitälern und Wohltätigkeits-Einrichtungen u. a. zu verstehen sind.

In der Anschauung des Volkes erwarben sich aber auch die Lebenden durch die den Abgeschiedenen zugewandten Verdienste Dank und Lohn der armen Seelen. Die bekanntesten Beispiele des in die Tat umgesetzten Dankes bieten die Erzählung des von Räubern angefallenen frommen Ritters und des in den ungerechten Krieg verwickelten Herzogs, denen die auferstehenden Toten zu Hilfe kommen, wie uns dies möglicherweise in dem Scheyerer Relief geschildert wird.

Die beiden Reliefs im Kaiser Friedrichmuseum berühren sich nicht nur inhaltlich aufs engste mit diesem Relief, sondern außerdem auch noch in Stil und Technik und zwar in so enger Weise, daß man unbedingt die gleiche ausführende Hand annehmen muß. Man könnte sehr wohl auch an eine Zusammengehörigkeit der drei Stücke zu einem Ganzen denken, würden nicht die Differenzen der Maße diese Wahrscheinlichkeit sehr in Frage stellen.[11])

Eine Erklärung der beiden Darstellungen ist bis jetzt nicht geglückt. Das eine, nun als „Szene aus einem Totentanz" bezeichnete Relief stellt in ganz ähnlicher Weise wie jenes in Scheyern einen Friedhof dar mit einer Frührenaissance-Architektur im Hintergrund; rechts hochragende Bäume, links eine als trennende Kulisse gedachte Friedhofmauer mit Tor, an der ein Weihbecken steht. Im Friedhof ergreifen zwei in weiße Lacken gehüllte Gerippe einen in vollem Ornate einherschreitenden Bischof; ein drittes erst aus einem Grabe erstehendes

[10]) Vgl. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter, 1902, S. 218. ff.

[11]) Vgl. Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche der K. Museen in Berlin 1888, wo sie unter Nr. 366 als „Allegorische Darstellung" und Nr. 367 als „Allegorische Darstellung des Totentanzes" aufgeführt sind. In dem neuen von Vöge bearbeiteten noch nicht erschienenen Kataloge erscheinen sie unter Nr. 261 und 262 als „Die Altarspende" und „Szene aus einem Totentanz". (Gütige Mitteilung des Herrn Dr. Paul Kautsch.) Die Reliefs in Berlin messen 0,34 × 0,34 m, das das Relief in Scheyern 0,45 × 0,62 m.

Gerippe versucht ihn am schweren Rauchmantel zu sich herabzuziehen. Außerhalb der Tormauer sieht man einen niedereren Geistlichen mit einem Buchbeutel wegschreiten. Die Bezeichnung „Szene aus einem Totentanz" hat nur insoferne Berechtigung, als eben Tote dargestellt sind. Im übrigen widerspricht derselben der Umstand, daß drei Tote zugleich auf eine Person sich stürzen, während sonst immer nur je ein Toter mit je einem Lebenden in den gräßlichen Reigen tritt.

Abb. 7. Holzrelief im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

Schon aus dieser Abweichung vom Gewohnten erhellt, daß nicht eine eigentliche Totentanzszene, sondern eine Toten- oder richtiger eine Armeseelenlegende dargestellt ist. Zur richtigen Deutung führt uns unzweifelhaft eine Erzählung aus dem 1507 in Hagenau erschienenen „Speculum exemplorum". Darnach berichtet ein Cluniazenser Abt Petrus, daß ein Priester, der an bestimmten Tagen des Jahres die missa pro defunctis gelesen hätte, deshalb bei seinem Bischof verklagt und von diesem dann seines Dienstes suspendiert worden wäre. Als der

Bischof aber an einem hohen Feste zur Matutin über den Friedhof gegangen sei, hätten sich alle Toten wider ihn feindlich erhoben mit den Worten: „Das ist der Bischof, der uns die Messen vorenthält und überdies noch unsern Priester abgesetzt hat; wenn er sich nicht bessert, muß er sterben.“ Der Bischof sei auf diese handgreifliche Mahnung hin in sich gegangen und habe nicht nur die Suspension des Priesters aufgehoben, sondern nun auch selbst eifrig für das Heil

Abb. 8. Holzrelief im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

der Verstorbenen zelebriert. Wir haben hier also wieder ein Beispiel der Dankbarkeit der Toten gegen ihre Fürbitter.

Nicht so einfach erweist sich die Deutung des zweiten Reliefs. In einer Frührenaissance-Halle mit zierlicher Säulenarchitektur liest ein Geistlicher die hl. Messe. Von rechts kommen drei Frauen mit Opfergaben; über dem Altar erscheint ein Engel. Denselben Engel sieht man mit den Gaben links von der Halle zu einem Berge fliegen, aus dem ein Mann herausschaut, um die Gaben

in Empfang zu nehmen. Aus dem Berge ragen da und dort Köpfe und Füße von Mönchen hervor.

Der stilistische Zusammenhang mit dem vorerwähnten Relief genügt, um zu erkennen, daß die Messe, die der Priester liest, als missa pro defunctis anzusehen ist. Der Charakter der Totenmesse wird noch besonders betont durch die Opfernden. Wir haben hier die genaue Darstellung der „Oblatio", des Opferganges der Gläubigen, wie er gerade bei den Leichengottesdiensten schon seit den ältesten Zeiten und besonders im Mittelalter üblich war und sich in Altbayern vielfach bis auf den heutigen Tag erhalten hat; nur mit dem Unterschiede, daß an Stelle der früher üblichen Naturaloblation — gewöhnlich Brot und Wein — jetzt das Geldopfer getreten ist. Daß im Mittelalter gerade bei den Totenmessen die Oblationen üblich waren und es jetzt noch sind, erklärt sich aus der Ueberzeugung der Gläubigen, daß die Ueberlebenden durch Darbringung der Opfer sich einen reicheren satisfaktorischen Fruktus aus dem Schatze des in der Konsekration sich vollziehenden Opfers Christi aneignen können, um denselben sofort den Verstorbenen zuzuwenden.[12])

Der zweimal dargestellte Engel aber ist der Bote zwischen Diesseits und Jenseits. „Wie Gott einst dem frommen Daniel Speise in die Löwengrube sandte, so sendet er den leidenden Seelen seinen heiligen Leib in der Messe, wenn der Priester die heilige Hostie bricht und den einen Teil zurücklegt für die Seelen im Fegfeuer." So lehrt ein Prediger des 13. Jahrhunderts.[13]) Darnach haben wir uns innerhalb des Berges neben der Kirchenhalle das Fegfeuer zu denken. Diese Auffassung ist der neueren Zeit ungewohnt und fremd. Wo die büßenden Seelen dargestellt werden, züngeln Flammen um sie, denn als das wesentlichste Strafmittel galt immer das Feuer, und nach mittelalterlicher Vorstellung liegt der Reinigungsort der Seelen unter der Erde in unmittelbarer Nähe der Hölle. Aber das Mittelalter wußte auch von andern Strafen und läuternden Leiden, welche die armen Seelen zu erdulden haben, zu erzählen, von Abgründen mit Pech und Schwefel, von tiefen Löchern voll grausiger Tiere, von eisiger Kälte, von Stürmen und Hagel. Dämonen stürzten sich auf die Büßenden und schleuderten sie in Abgründe und Schluchten u. a. m.[14]) Diese Anschauung liegt offenbar der Darstellung

[12]) Vgl. Thalhofer, Handbuch der Liturgik II (1890) S. 151 und 531.

[13]) Vgl. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter, 1902, S. 241 und Grieshaber, Deutsche Predigten des 13. Jahrhunderts I (1844) S. 78, 79. Nach Letzterem: Sich als unser herre in dem alten . ê . (dem alten Bunde) bi dem engel den inbiz sandte Daniel dem wissagen, do er in dem tiergarten lach. also wil er sinen zarten lichamen och senden den armen selen die da ligent gevangen in dem vegefüre ze ainem trôste dc ier wize dester ringe werde. Wan swenne der briester den hailigen lichamen unseres herren in der hailigen messe wil enphahen. so taileter den lichamen unseres herren en driu stuke. Der legeter zwai fûr sich ûf die patêne un der enphaheter ainez für sich selber. Dc andere für die ze der messe stând mit andaht. Dc dritte lâzeter in den kelch für die sêla die da ligent in dem vegefiure. Nu sich sailiger mensch wie sich got über die sela erbarmet swenner in sinen hailigen lichamen sendet ze ainem trôste. sich es koment och die hailigen engel die du hie hâst geêret ez sie mit gebet. ez sie mit almusen. ez sie mit vaston. ez sie mit andern guten Dingen. die koment un tröstent dich. un dc wirt uns da mit bewêret. dc der engel dem wissagen den inbiz bracht in den tiergarten.

[14]) Franz a. a. O. S. 220.

des Reliefs zu Grunde und sollte durch die aus dem Berg hervorragenden Köpfe und Füße noch verdeutlicht werden. Vielleicht schwebte dabei dem Bildhauer sogar eine ganz bestimmte Erzählung des hl. Petrus Damiani vor Augen: Ein Clunyazenser Mönch kehrte auf seiner Rückreise vom hl. Lande bei dem Einsiedler am Berge Aetna ein. Dieser erzählte ihm, daß in dem Berge viele Seelen gemartert würden, so daß man oft ihre Seufzer höre. Auch er, der Mönch, vom Einsiedler an den Rand des Kraters geführt, habe das Jammern der armen Seelen vernommen. Der hl. Abt Odilo aber, dem der Mönch dies erzählt habe, habe daraufhin den Allerseelentag für seine Klöster eingeführt.[15]) So ungewohnt uns nun auch die Darstellung des Fegfeuers im Bilde eines Berges anmuten mag, so wenig fremd mochte sie dem Mittelalter mit seinem regen Armeseelenkultus und den lebhaften Vorstellungen vom Jenseits sein.

Ob wir nun in diesem Relief ganz allgemein die Darstellung einer Totenmesse mit dem fructus satisfactorii elemosynarum vor uns haben oder eine ganz bestimmte missa pro defunctis, läßt sich nicht entscheiden. Da die beiden Berliner Reliefs unzweifelhaft zusammengehören, könnte man wohl daran denken, daß der zelebrierende Priester des einen Reliefs eben jener ist, um dessentwillen der Bischof des anderen Reliefs von den Toten ergriffen wurde. Dafür würde auch sprechen, daß die Erzählungen, welche uns den Schlüssel zur Erklärung der Reliefs bieten, beide als gemeinsame Quelle den Orden der Clunyazenser haben, in dem seit Abt Odilo (gest. 1048) der Armeseelenkultus besondere Pflege gefunden hatte.

Die drei „Armenseelen"-Reliefs, wie man wohl am besten jetzt derartige Bilder bezeichnet, lassen sich hinsichtlich ihrer Entstehung sicher lokalisieren. Das Relief in Scheyern soll aus Heiligenblut bei Erding, einem der berühmtesten Wallfahrtsorte Oberbayerns im 15. und 16. Jahrhundert stammen. Mit dieser Ueberlieferung deckt sich auch vollkommen der Stil des Schnitzwerks, das, wie alle Arbeiten in jener Gegend aus der Zeit um 1520—1530, deutlich die Herkunft aus einer Landshuter Werkstätte, etwa jener Hans Leinbergers oder mehr noch Stephan Rottalers verrät. Vor allem erinnern die Architekturmotive an diesen. Die mittlere Partie des Kirchenbaues mit der Zwerggalerie, der Muschelbekrönung und dem Rundtürmchen nebenan ist direkt ein Ausschnitt aus dem Relief der Enthauptung Johannis am Hochaltar in Reisbach.[16]) Ganz verwandte Bauformen begegnen auch auf den beiden Berliner Reliefs, deren eines mit dem Bischof auch eine schräg gestellte Tormauer ganz wie jene auf dem Scheyerer Schnitzwerk aufweist. Auch in dem Figürlichen ergeben sich manche Berührungspunkte der drei „Armenseelen"-Reliefs mit den Arbeiten Stephan Rottalers und seines Kreises.[17])

Die christliche Idee von der geistigen Vereinigung aller Gläubigen auf Erden mit den Seligen im Himmel und den armen Seelen im Fegfeuer, die vor allem

[15]) Sancti Petri Damiani opera omnia. Paris II (1743) S. 197 ff. Bautz, Das Fegfeuer, 1883, S. 88.

[16]) Halm, Stephan Rottaler, 1908, S. 44, Abb. 32.

[17]) Der zum Berg der Reinigung fliegende Engel auf der „Totenmesse" ist übrigens dem Holzschnitt Albrecht Altdorfers B. 4, die Vision Ezechiels, entlehnt.

den tieftröstenden Gedanken gegenseitiger Hilfe und Fürsorge in sich birgt, mußte in dem Volksglauben besonders zu den Zeiten des großen Sterbens rege und lebendig werden. Gerade in Altbayern war der Totenkultus außerordentlich verbreitet und entwickelt, wie die große Anzahl der im Mittelalter entstandenen Totenkapellen bezeugt. Fast jeder Friedhof besaß einen solchen „Karner", oft große doppelgeschossige Anlagen mit einem Ossuarium im Untergeschoß, oft nur in der Diminutivform des Seelenkerkers als schlichten Anbaus oder Einbaues am Kirchenportal. Die Reformation, welche die Existenz des Fegfeuers leugnete, faßte in Altbayern nur wenig Fuß, und damit erklärt es sich, daß die volkstümliche Vorstellung von dem gegenseitigen Verhältnisse der Lebenden und der armen Seelen auch in den legendarischen Auswüchsen sich noch lange Zeit wach erhielt. So liest man auf einem Votivbild von 1703 in der Gottesackerkirche zu Weilheim: „Wer bett für alle arme Christglaubigen Sellen, der wirt von Gott und Unser lieben Frauen nit verlassen werden. Dieß ist geschegen bei Oedthal in

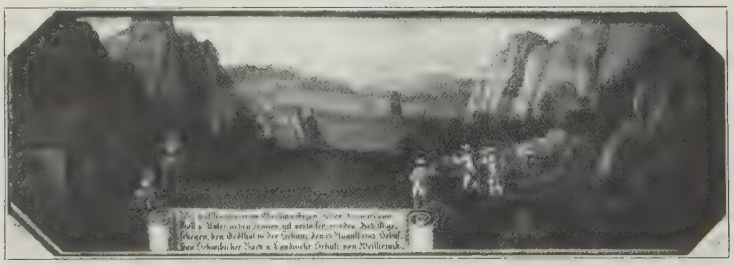


Abb. 9. Votivtafel in der Gottesackerkirche in Weilheim.

der Schanz, den 15. August 1703. Sebastian Schwibicher, Bäck und Landwehr Schütz von Weilheimb" (Abb. 9). Der Stifter kniet, von zwei Gerippen beschützt, vor einem Beinhaus. Rechts sieht man drei Soldaten auf drei fliehende Bürger schießen. Die Legende von dem Totenheer wird sogar noch vom Jahre 1752 berichtet. Trenksche Soldaten waren bis Lengries vorgedrungen; da standen gegen sie die Toten im Friedhof in vollen Scharen auf und schlugen sie in die Flucht. Es waren die Geister der verstorbenen Brüder, Eltern und Voreltern, die den Lebenden zu Hilfe geeilt waren.[18])

Das Kapitel über den Armenseelenkultus in der christlichen Kunst ist noch nicht geschrieben, ja es fehlt uns bis heute sogar die flüchtigste ikonographische Skizze über einen der wichtigsten Punkte desselben, über das Fegfeuer. Otte, Bergner, Detzel, ja selbst Kraus erwähnen es kaum dem Namen nach, wohl deshalb, weil man die übliche Darstellung des Flammenherdes mit den flehenden Büßern als allgemein bekannt voraussetzte. Wann aber diese Auffassung Eingang in die bildende Kunst fand, läßt sich schwer bestimmen, zumal die Hölle, die Vorhölle und das Fegfeuer oft in ganz gleicher Weise geschildert werden. Es scheint, daß die

[18]) Sepp, Altbayerischer Sagenschatz, 1876. S. 562.

Darstellung erst im späteren 15. Jahrhundert üblich wurde, vielleicht unter dem Einfluß des Florentiner Konzils von 1439, welches die Lehre vom Fegfeuer zu einem Glaubensartikel erhob. Soweit die italienischen Darstellungen sich von der gewohnten Anschauung entfernten, wie etwa Signorellis markige Tondi im Dom zu Orvieto oder Boticellis duftige Silberstiftzeichnungen, wissen wir, daß es sich stets um Schöpfungen nach Dantes Purgatorio handelt. Ihr Einfluß als der des Abglanzes einer poetischen Vision drang nicht tiefer in die kirchliche Kunst ein.

Nichtdogmatische Szenen aus dem Bilderkreis des Armenseelenkultus wie die legendarischen Bildwerke in Scheyern und Berlin werden aller Wahrscheinlichkeit nach immer Ausnahmen und ikonographische Seltenheiten bleiben. Als solche verdienen diese aber noch um so größere Beachtung, weil der merkwürdige Inhalt derselben auch in künstlerisch erfreulicher und anziehender Form vorgetragen wird.

DIE AUSSTELLUNG VON ALTEM BAYERISCHEN PORZELLAN IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM

VON HANS BUCHHEIT

Die im Sommer dieses Jahres veranstaltete Porzellanausstellung im Bayerischen Nationalmuseum hatte sich in der Hauptsache auf die drei großen süddeutschen Fabriken Nymphenburg, Frankenthal, Ansbach, die im Gebiete des jetzigen Königreichs Bayern liegen, beschränkt. Auch die Zeitgrenze war eng gezogen, da nur das 18. Jahrhundert, die Blütezeit der Porzellankunst, bei der Auswahl der einzelnen Stücke in Betracht gezogen wurde. Besonders bevorzugt war die Porzellanplastik, in der sich ja wie in keiner anderen Kleinkunst das Leben und Fühlen des Rokoko am besten wiederspiegelt. So war es möglich gewesen, dank dem weitgehenden Entgegenkommen des bayerischen Hofes und der benachbarten Fürstenhäuser und dank den zahlreichen Einsendungen von Museen und Privaten, in kurzer Zeit die charakteristischen Stücke der drei genannten Fabriken fast lückenlos zusammenzubringen. Ueber 2300 Stücke, die Dr. F. H. Hofmann in seinem ausführlichen Ausstellungskatalog behandelt hat, kamen zur Aufstellung, und eine Fülle von neuem Material, in der Hauptsache aus den königlichen Schlössern stammend, wurde zum erstenmale eingehendem Studium erschlossen.

Wenig Neues bot eigentlich Nymphenburg, dafür entschädigte aber die ausgezeichnete Qualität der ausgestellten Stücke. Die Nymphenburger Fabrik, von 1747 an mit Unterstützung des Kurfürsten Max III. Joseph in der Vorstadt Neudeck bei München privat betrieben, erlangte erst 1754 staatlichen Charakter. Von 1761 an wurde dann nach Verlegung der Fabrik nach Nymphenburg die Fabrikation dort bis auf den heutigen Tag betrieben.

Die früheste Zeit Nymphenburgs war durch eine einzigartige Serie von Figuren, Kavaliere mit ihren Damen, vertreten, die meist aus dem Besitze des Hofes stammen. Ist auch die Modellierung noch etwas unbeholfen und die Bemalung teilweise noch nicht recht geglückt, so zeigt sich doch in der Gesamtauffassung und der kräftigen, sehr eigenartigen Bemalung bereits in den frühen Anfängen eine große Selbständigkeit und feines künstlerisches Empfinden. Es sind überschlanke Figürchen, die mit etwas steifer Grandezza daherwandeln. Der Kavalier in eng anschließendem Glockenrock, den in der Taille stark eingezogenen Körper nach vorn gebeugt, mit zarten langen Gliedmaßen. Der Kopf mit hoher Stirn, langer, feiner Nase, kleinem Mund, ist etwas zurückgeworfen, im ganzen ist der Ausdruck vornehmer Zurückhaltung gewahrt. In den Bewegungen ge-

NYMPHENBURG

CHINESISCHER ZAUBERER
(Nr. 642)

messen, leise den einen Fuß vorsetzend, schreitet er an der Seite der Dame dahin, mit kaum merklicher Neigung zu ihr hinüberblickend. Die Dame, von schmaler Figur, trägt langes, fließendes Schleppengewand, mit tunikaartigem Ueber-

Nymphenburg. Kavalier mit Dame. (Nr. 567.)

wurf und weite, lang herabhängende Spitzenärmel. Bei diesen frühen Figuren, die ganz als Einzelfigur gedacht waren, fehlen natürlich bei ihrer Zusammenstellung zu Gruppen die Beziehungen zueinander, Herr und Dame schreiten zeremoniell nebeneinander her (555—564).*)

*) Die in Klammern beigesetzten Ziffern beziehen sich auf die Nummern des offiziellen Katalogs, verfaßt von Dr. Friedrich H. Hofmann.

Bald war man der technischen Schwierigkeiten, die am Anfang noch einige Figuren stark verzogen hatten, Herr geworden und so sehen wir in einer reizenden Gruppe, in der die Dame den stattlichen Reifrock trägt, bereits eine einheitlich komponierte Gruppe (567). Hier tritt uns als Meister zuerst der Italiener Bastelli entgegen, der das Beste gab, was in der Kleinporzellanplastik des Rokoko überhaupt geschaffen wurde. Ueber sein Leben wissen wir bis jetzt noch nichts Näheres. Nur kurze Zeit, ungefähr 10 Jahre, bis zu seinem 1765 erfolgten Tode stand er der Fabrik als Modellmeister vor und in dieser Zeit schuf er eine Menge von Einzelfiguren und Gruppen, unerschöpflich in der Fülle neuer Motive und Einfälle.

Zunächst noch, im Anschluß an die früheren Figuren, entstanden ein paar Kavaliergruppen von lebhafterer Bewegung. In weiteren Kreisen bekannt sind durch die Katalogpublikationen des Bayerischen Nationalmuseums Bastellis virtuos komponierte größere Gruppen. Zu der aus dem Besitze des Museums geliehenen breit modellierten Teegruppe mit Chinesen war aus Schloß Würzburg das Gegenstück gekommen, die Kaffeegruppe mit Türke und Türkin in bunter, lebhafter Bemalung, die wohl erst aus der Auliczekzeit herrührte. Aus dem gleichen Schloß kam auch die wenig bekannte Gruppe mit einem neugierigen ältlichen Stutzer, der eine junge Dame belauscht, die ganz in die Betrachtung des Bildes ihres Geliebten versunken ist. Bei all diesen lebhaft bewegten Gruppen, so auch bei einem Liebespaar in der Ruine, wo der stürmische Kavalier der sich heftig sträubenden Dame einen Kuss zu rauben versucht, waren die Figuren in der Linienführung dem wogenden Rocaillewerk angepaßt, ebenso wie der geschickte Aufbau der Rocaillearchitektur die vielfigurigen Jagdgruppen zusammenhielt. Etwas theatralisch wirkten die verschiedenen Ausruferfiguren, so der Fischhändler und die Pilzverkäuferin und bei einer Kreuzigungsgruppe konnte der stark larmoyante Zug nicht ganz befriedigen.

Den Höhepunkt seines Schaffens bedeuten die meist der italienischen Komödie entnommenen Figuren, die uns am besten einen Begriff von dem vibrierenden, schillernden Geist des Rokoko geben können (572—597). All die Figuren sind in lebhafter Bewegung gegeben, eine blitzschnelle Wendung, ein plötzliches Erschrecken und Zurückweichen sind meisterhaft erfaßt. Und dabei ist doch immer ein einheitlicher großer Zug, eine sichere Linienführung gewahrt. In geschicktester Weise wird der Gegensatz von Licht und Schatten bei der Modellierung zur Steigerung der Ausdrucksfähigkeit benützt. Da die Ausstellung wohl ziemlich alle Figuren der italienischen Komödie umfaßte, die Bastelli modelliert hat, war es erst möglich, die zusammengehörigen Stücke herauszufinden und dabei zeigte sich immer wieder, wie Bastelli es verstanden hat, Gegenstücke auf das wechselseitige Spiel der Linien zu komponieren. So die entzückende Figur des Kavaliers, der mit unendlich graziöser Bewegung seiner Dame ein Kußhändchen zuwirft und die junge Dame, halb erschrocken über die Kühnheit des Kavaliers, weicht zögernd zurück und faßt dabei nach der Rose an ihrem Busen, die sie doch im nächsten Augenblicke dem Kavalier als Lohn für seine süße Zudringlichkeit überreichen wird. Oder der Kavalier ruft, in lässiger Stellung auf

NYMPHENBURG. HARLEKIN UND KOLUMBINE
(Nr. 588, 573)

seinen Degen gestützt, ein paar mokante Worte der Tänzerin zu, die in keck herausfordernder Stellung, mit der Rechten das Hütchen wie salutierend fassend, den Herausforderer anschaut, dabei aber schon nervös den Fächer mit der Linken umspannt, um dem frechen Spötter eine gehörige Lektion zu geben. Da eilt in stürmischem Lauf der Eisenfresser Kapitano daher, den gezückten Dolch in der Faust. Entsetzt hebt Kolumbine den Arm hoch empor zur Abwehr gegen den hitzigen Liebhaber. Dem schlangenartigen Harlekin, der sein schreiendes Affenkind zärtlich an die Brust drückt, kommt Pierrette zu Hilfe, um dem Schreihals ein Müschen zu reichen.

Nymphenburg. Dame mit Fiaschetto. (Nr. 592.)

Die unbemalt gelassenen Stücke kennzeichnet eine scharfe Ausformung und der warme Elfenbeinton der Masse. Auf die Bemalung wurde die größte Sorgfalt verwandt, die Farben wurden meist ungebrochen aufgetragen; charakteristisch für die Fabrik ist Zitronengelb, tiefes emailleartiges Rotbraun, weiches, samtartiges Schwarz, Dunkelpurpur und saftiges Dunkelgrün, während tiefes Blau fehlt. Besonders exakt verfuhr man im Gegensatz zu anderen Fabriken bei der Bemalung des Gesichtes. Mit dem feinsten Pinsel werden die Augenbrauen, Lider und Augensterne gemalt und durch einen kleinen Pinselstrich versucht man Nuancen in die Charakterisierung der einzelnen Komödienfiguren hineinzubringen.

Eine Menge glänzend dekorierter Stücke brachte die Ausstellung zum erstenmale; so die Dame mit dem Fiaschetto (592) in schwarzer Mantille und dazu in pikantem Gegensatz das sprühende Farbenfeuerwerk des purpur-, blau- und goldgestreiften Kleides, ein Seitenstück zu der bekannten Figur der Kolombine aus dem bayerischen Nationalmuseum in grün-goldlüstriertem Kleid. Mit kräftigen Farben, zitronengelb und braunrot war der spanische Kapitano und eine Kolombine bemalt, ein buntschillerndes rotblauschwarzgemustertes Kleid trug der

Harlekin aus dem Besitze der Frau Hirth; aus der gleichen Sammlung kam auch eine Tänzerin in gelber Jacke mit blaßblauer Verzierung und dunkelpurpurlüstriertem Rock.

Auf gleicher künstlerischer Höhe mit den Komödienfiguren steht Bastelli bei seinen Chinesengruppen: In stillem Behagen sitzt der in sein Gewand eingehüllte chinesische Gott auf seinem Pagodenturm, von rührendem Ernst war der kleine bittflehende Chinesenknabe und welches Gefühl für den Fluß der Linien liegt in der Figur des chinesischen Zauberers, der von einem Lichtschauer übergossen in seliger Vergessenheit herniederblickt, wo eine bittflehende Chinesin vor ihm niedergesunken ist. Und wie gut paßt auf der anderen Seite wieder die harte, mit starken Ueberschneidungen arbeitende Modellierung zu den abgehackten bizarren Drehungen eines kleinen, tanzenden Chinesen, den ein größerer Genosse mit lauter Stimme auf der Mandoline begleitet.

Als letzte Gruppen scheint Bastelli die ausgelassene, übermütige Schar der Putten modelliert zu haben, die wohl vollständig auf der Ausstellung vertreten waren und auch so wieder die Zusammenstellung der Gegenstücke ermöglichten. So nimmt Putto lachend eine Maske vor das Gesicht, entsetzt mit lautem Schrei flüchtet die Kleine vor ihm. Der kleine Bacchus reitet weintrunken auf einem Fäßchen, in der Linken die Flasche und blickt voll Entzücken zu der Traube empor, die er in der erhobenen Rechten hält. Merkur, auf einem Baumstumpf sitzend, das grüne Hütchen schief auf dem Krauskopf, spielt die Schalmei und Ceres, kokett frisiert, bringt lauschend dem Spieler als Belohnung eine Traube. Von drolligem Ernst ist eine weitere Serie von Putten, die nur durch ihre Attribute den Anschein hoher Götter erwecken sollen.

Von einzelnen Gruppen sei noch besonders erwähnt die reizende Schäfflergruppe, ein Schäffler, der sein Mädchen zum Tanze führt und die beide so lebensfroh hinausstürmen.

Im Jahr 1765 starb Bastelli, der wie kaum ein zweiter seiner Zeit es verstanden hatte, den kleinen Figürchen sprühendes Leben einzuhauchen. Sein Nachfolger Auliczek, der von der Großplastik herkam, stand dem graziösen, aufgeregten Linienstil seines Vorgängers verständnislos gegenüber, ihm fehlte jedes Gefühl für den Rhythmus einer Bastelligruppe. Ganz verunglückt fielen seine Versuche aus, aus verschiedenen Figuren Bastellis neue Gruppen zu bilden. So die Gruppe, die aus der sitzenden Sängerin, einem Offizier und einem, dem Lauscher am Brunnen entnommenen Architekturmotiv zusammengestoppelt war, und bei der Auliczek aus eigener Erfindung nur einen plumpen überhängenden Baumast hinzufügte, um den zwischen beiden Figuren entstehenden leeren Raum auszufüllen. Wo er sich selbst in der Art der Bastellischen Szenen versuchte, mißlang ihm dies wie bei der schwerfälligen Schäfergruppe mit Amoretten, die in weißer Ausformung wie eine große Teigmasse aussah. Am besten glückten ihm an kleinfigurigen Sachen noch die Tierhatzen, wo sein trockner Wirklichkeitssinn gut beobachtete Pferde und Stiere schuf.

Aber er fühlte sich unbehaglich in der beweglichen Kleinwelt Bastellis, erst in den im größten Format geschaffenen Figuren zeigte er seine wahre Begabung.

NYMPHENBURG. FLORA ALS FRÜHLINGSFIGUR
(Nr. 1592)

Bei der Folge der Götter, teilweise wie der Mars noch ganz barock in der Auffassung, fesselte die sichere Modellierung und der ruhige große Zug, nur wirkte der Faltenwurf teilweise zu drückend. Mit seine besten Arbeiten waren die gut dekorierten vier Jahreszeiten, Figuren von großer Linienführung, auch technisch ganz hervorragende Arbeiten. Etwas frostig wirkten die beiden größten Figuren dieser Gruppe, ein Apoll und eine Diana, die das Können Auliczecks in guter Aktmodellierung zeigten. Auliczek war Großplastiker und so konnte ihm auch ein so wuchtiges Werk von eindringlicher Charakteristik gelingen wie die lebens-

Nymphenburg. Rechaud. (Nr. 77.)

große Büste des Grafen Haimhausen, die von Dr. Hofmann bereits hier eingehend gewürdigt worden ist.

Auch die Bemalung änderte sich in der späteren Zeit; die Farben wurden lichter und weniger stark wie in den ersten Jahren der Fabrik aufgetragen; vorherrschend wird ein heller süßlicher Purpur, ins Lila spielend, Chamoisfarbe tritt neu hinzu und Blau, eine gefährliche Farbe für die Dekorierung großer Stücke, kommt öfters zur Verwendung in einer stumpfen graublauen, bisweilen auch grünblauen Nuance.

Unter Auliczek wurden, wie einige Modelle zeigen, auch andere Künstler der Münchener Großplastik beigezogen; eine Göttin des Ruhmes und kleine Figuren der schönen Künste stehen Ignatz Günther nahe. Allegorien der vier Weltteile mit übertriebener Modellierung der schlanken Figuren und ein maniriert modellierter Chronos, von brodelndem Rocaillewerk umgeben, sind

nach den Statuen in den Hofgartenarkaden zu urteilen, Werke des Roman Anton Boos.

Die Arbeiten des vielgewanderten Johann Peter Melchior, der seit 1797 in den Diensten der Fabrik stand, führen bereits in die Formenwelt des Klassizismus. Von bekannten Werken seiner Hand sei eine Reihe schlicht modellierter Büsten des Herrscherhauses genannt, von größeren Gruppen war nur die aus dem Besitze des bayerischen Nationalmuseums bekannte Allegorie auf die Geburt eines bayerischen Prinzen und die etwas süßliche Gruppe Amor und Psyche vorhanden. Die besten Arbeiten der Melchiorzeit waren eine Reihe vorzüglich modellierter Porträtmedaillons, die mit zu den besten Stücken ihrer Art gehören (836 ff.).

Das Nymphenburger Geschirr war im allgemeinen in sehr gut dekorierten Stücken vertreten. Aus der ersten Zeit der Fabrik stammte eine kleine Anbietplatte in Dreipassform mit zierlichen Goldrocaillen und Blumenmalerei aus dem Besitze des Hofes. Sie zeigte gleich die Stärke der Fabrik in der sehr geschickten Verteilung des Dekors und der sehr sorgfältigen Malerei. In gleicher geschmackvoller Weise war eine Reihe Kleinsachen dekoriert, Miniaturtassen, Döschen, Stockknöpfe und Pfeifenköpfe. Wohl das bestdekorierte Stück in der ganzen Ausstellung, allerdings mit Anlehnung an Meißner Vorbilder, war eine Kanne aus dem Besitze des Hamburger Museums, die als ein Musterbeispiel für die Dekoration eines Geschirres gelten kann. Auf beiden Seiten virtuos gemalte Schäferszenen, mit Blumengirlanden geschmückt und von Rocaillen wie von einem feinen Goldnetz übersponnen, die sich geschickt der Form des Gefäßes anschließen. Eine besondere Vorliebe zeigte die Fabrik für rein grün dekorierte Stücke. Aus der frühesten Zeit war in dieser Art vorhanden ein Service aus dem Besitze des Nationalmuseums in Blumenmalerei mit geschupptem grünen Rand und schmalen Goldleisten. Aus späterer Zeit rührte ein aus München kommendes größeres Service her mit Landschaftsdekor in verschieden abgestimmtem Grün und Rocaillewerk. Sehr üppig war ein größeres Service aus dem Münchener Antiquitätenhandel mit virtuos gemalten Blumen dekoriert, bei denen ein zartes Purpur, ein kräftiges Eisenrot und ein irisierendes Metallgrün die Haupttöne der Nymphenburger Farbenskala zeigen. Ein umfangreiches Service aus dem Besitz des Grafen Törring schmückten in Rot- und Purpurmalerei Putten auf Wolken, wobei fast jedes Stück eine andere Komposition aufwies. Ein aus dem Besitze des Hofes hergeliehenes Service mit Perlstabmuster und grau in grau gemalten, blau umränderten Landschaften zeigte bereits die charakteristischen Formen des Louis XVI.-Stils. Gleich gute, tonige Landschaften waren auch auf den sehr minutiös, dabei aber doch nicht kleinlich gemalten Tassen aus späterer Zeit, auf denen jedes kleine Landschaftsbild eine verkleinerte Komposition in der Art Dorners oder Wagenbauers vorstellen könnte.

Noch zu erwähnen sind die mannigfaltig bemalten Rechauds, eine Spezialität von Nymphenburg, in blauer Unterglasurmalerei, mit Blumen- und Landschaftsmalerei und eine Reihe von Maßkrügen mit dem Bildnis des Kurfürsten, fälschlich oft als Meißner Arbeiten angesehen, die bezeichnenderweise nach den Dedi-

FRANKENTHAL. TOILETTE DER VENUS
(Nr. 1390)

kationen zu schließen, meist von den Pfarrkindern ihrem Pfarrherrn verehrt wurden. Als kulturhistorisches Kuriosum sei noch ein größeres Service aus dem Besitze des Bischofs von Passau erwähnt, in dessen Bemalung mit Ruinen, abgebrochenen Säulenstümpfen, Zypressen und Trauerweiden sich die ganze Sentimentalität der Werther-Zeit kundgibt. Von einer Aufstellung der Service in Empirestil, in dem Nymphenburg sehr originelle neue Gefäßstücke schuf, war, da sie bereits in das 19. Jahrhundert fallen, abgesehen worden. Nymphenburg erzielte seine besten Wirkungen bei kleinen, intim dekorierten Stücken, und es hat sich in der früheren Zeit auch hauptsächlich auf dieses Gebiet beschränkt im Gegensatz zu Frankenthal, das sich an große, prunkvoll dekorierte Schaustücke wagte.

Am reichsten war auf der Ausstellung die größte der süddeutschen Fabriken, Frankenthal, vertreten. 1755 wurde sie von Paul Hannong aus Straßburg gegründet, der dort schon eine Fayence- und Porzellanfabrik betrieben hatte. 1762 übernahm Kurfürst Karl Theodor die Fabrik, und bereits am Ende des Jahrhunderts mußte die Fabrik, hauptsächlich infolge der französischen Kriegswirren, ihren Betrieb einstellen. An Mannigfaltigkeit der Modelle wetteifert Frankenthal mit Meißen, sowohl die technische wie die künstlerische Ausführung seiner zahllosen Modelle steht auf höchster Stufe.

Die früheste Zeit, die Zeit der Hannongs von 1755 bis 1762, war am vollständigsten vertreten und gerade aus den bayerischen Schlössern war hier eine Menge völlig unbekannter Stücke zum erstenmale ausgestellt. Wohl noch unter Benützung der früheren Fayencen war eine Reihe Figuren der ersten Zeit modelliert, in schlichten Formen, mit kräftiger Bemalung. Ein Hauptmeister läßt sich klar aus dem vorhandenen Material ausscheiden, dessen bedeutendstes Werk die aus dem Würzburger Schloß stammende Gruppe: „Venus bei der Toilette“ ist. Die Göttin, sitzend in weißem Gewand mit purpurnem, geblümtem Mantel, die neben ihr stehende Dienerin in buntgeblümtem Kleid, das Ganze von kräftigem Rocaillewerk umschlossen. Die Art des leider unbekannten Meisters ist leicht zu erkennen. Es sind sehr gut modellierte, hohe, etwas robuste Gestalten mit weitem, großzügigen Faltenwurf, das Gesicht mit hoher, breiter Stirn, großen weit auseinanderstehenden Augen mit schweren Lidern, mit kleiner, oft etwas aufgestülpter Nase und vollem Mund mit wulstigen Lippen, die einigen Figuren etwas Negerartiges im Typus geben, dabei eine stolze, ungezwungene Haltung und ein ungemein offener Zug in den Gesichtern. Einer der frühesten Versuche dieses Meisters, der wahrscheinlich schon in Straßburg in der Fabrik tätig war, war eine Jagdgruppe in emailgrüner Bemalung. Drei Reiter sprengen hoch zu Roß daher, eine Jägerin ist im Begriff, das Gewehr zu laden, eine zweite legt eilenden Laufes das Gewehr zum Schuß an, auch ein Jäger mit Jagdbeute und Hallali-Bläser fehlen nicht. Noch etwas unbeholfen war eine Serie der vier Weltteile modelliert, die zu gleicher Zeit mit der Jagdgruppe entstanden sein mögen, ebenso entstammt dieser frühen Zeit eine große Figur der Flora von herbem Ausdruck. Seine Stärke für ruhig bewegte Figuren zeigte sich am besten in dem sogenannten Erntefest. Da beugt sich die Schnitterin mit breitrandigem Hut, die Sichel in

Frankenthal. Gesellschaftsgruppe „Der Geschmack". (Nr. 2208.)

der Hand, zu den dichtstehenden Aehren herab oder sie wetzt ausruhend die Sichel; ein junges Mädchen trägt Garben und ein Knabe schleppt zwei schwere Aehrenbündel fort. Der Schnitter labt sich von heißer Arbeit mit einem kühlen Trunk, auf einem Garbenbündel sitzend, neben sich ein Laib Brot. (Nr. 1427 ff.)

Dem gleichen Meister gehören noch an die verschiedenen Einzelfiguren der Gärtner, Obstverkäufer, der Bürgersfrau beim Kirchgang, ferner die Gruppen der Jahreszeiten mit ländlichen Paaren, die frische Gruppe des Knaben mit dem Mädchen, das mit erhobener Hand den traubengefüllten Hut des Knaben hält.

Bei seinen Figuren aus der italienischen Komödie sind starke Entlehnungen von Watteau vorhanden, während die großen Putten mit den Tieren und die verschiedenen kleinen Putten, Putto als Schauspieler, als Tragödie, kleines Mädchen mit Wickelkind, Amorette mit Puderdose und andere, in der Karl Theodor-Zeit öfters mit kleinen Abänderungen neu ausgeformt, seine reiche Erfindungsgabe zeigen.

Gleichzeitig mit dem Venusmeister arbeitete ein zweiter unbekannter Modelleur, der aber an Können bedeutend hinter ihm zurücksteht; seine Gestalten sind unbeholfen mit schwerem Faltenwurf, die Gesichter breit mit niedriger Stirn und charakteristischer scharfer spitzer Nase. Von diesem Meister ist die Schar der langbeinigen, langweiligen Chinesen aus Schloß Würzburg, die allerdings ein

Frankenthal. Einzelfiguren. (Nr. 1403, 1689, 1670, 1464.)

glänzende Bemalung aufweisen. Auch die Schar kleinerer Chinesen, meist weiß mit geringerer Bemalung, die mit allerlei exotischen Gerätschaften und Getier ausstaffiert sind, stammen von ihm. Sie waren wohl für eine größere Tafeldekoration bestimmt, zu der das große grüne Chinesenhaus mit einer auf einem Drachen reitenden Chinesin als Bekrönung den Mittelpunkt bildete. Ferner gehören hierher die Serie der großen Götter, sowie die vollen Gestalten der Abundantia und des Hymen mit ängstlicher Modellierung, ebenso die derben, unbeholfenen Figuren der Musikanten. Der gleiche, etwas mürrische Ausdruck, wie bei den Götterfiguren, findet sich bei den Figuren aus dem Handwerkerstand, dem unsauberen Koch und anderen Verspottungen auf das Handwerk. (Nr. 1493 ff.)

Am Ende der Hannong-Periode und teilweise schon in die Karl Theodor-Zeit hinüberreichend stehen die Arbeiten von Joseph Adam Hannong. Ausgangspunkt

Frankenthal. Frühling. (Nr. 1755.)

für sie ist die Figur der Leierspielerin aus dem Besitze des Nationalmuseums, die auf der Rückseite des Sockels die Bezeichnung „J. A. Hannong, 1761“ trägt. Ihm sind die etwas untersetzten Figuren zuzuschreiben, die üppigen Damen mit schlanker Taille und stark ausladenden Hüften mit rundlichem, wenig durchmodellierten ausdruckslosen Gesicht und die sorgfältig ausstaffierten Kavaliere von bürgerlicher Wohlanständigkeit. Hierher gehört der Kavalier mit seiner Dame, die beide einen großen Muff tragen, in mehreren vorzüglichen Stücken vorhanden, die prächtig dekorierte Prinzessin mit Gefolge und die Figuren des Tänzers und der Tänzerin mit etwas langweiligen, erstarrten Bewegungen. Ungleich lebendiger waren die in kostbare Gewänder gekleideten Narren mit ihrem gutmütig dummen Ausdruck. Zu seinen allerbesten Leistungen gehören die verschiedenen Gesellschaftsstücke, so die Serie der 5 Sinne und Schäferszenen, ruhige Gruppen, ausgezeichnet dekoriert. (Nr. 1517 ff., Nr. 2208.)

Der Hauptmeister Frankenthals, Link, der seit Uebergang der Fabrik in kurfürstlichen Besitz als Modellmeister tätig war, war auf der Ausstellung vorzüglich vertreten. So mit der großen, vorzüglich komponierten Gruppe in Weiß „Sieg der Schönheit über den Neid“. Von gleich guter Komposition war die Gruppe des goldenen Zeitalters und das Gegenstück, das eiserne Zeitalter, in mannigfaltig dekorierten Stükken vorhanden. Etwas überladen wirkten seine größeren Kompositionen, so die Apotheose des Kurfürsten Karl Theodor und die Gruppe auf die Genesung desselben mit schwerverständlicher gequälter Allegorie. Mit seine besten Stücke waren dann die majestätisch in schwerem Faltenwurf daherrauschenden, prächtig in Grün und Silber dekorierten Gestalten des Oceanos und der Thetis; mehr zierlicher, leichter waren die Gestalten der Musen und der Monate mit zartem Dekor,

in der Hauptsache den Schmelz des Porzellanlüsters zu Geltung kommen lassend. Mit gleichem sparsamen Dekor waren die reich modellierten Gruppen der drei Grazien und der drei Parzen geziert, die in ganz hervorragender Qualität vorhanden waren. Etwas derber in der Modellierung, aber doch dem Porzellanstil mehr angepaßt als die Figuren der früheren Meister, waren die größeren Figuren der vier Elemente. Zu den entzückendsten Schöpfungen Links gehören die vier großen Figürchen der vier Jahreszeiten, denen an Vorzüglichkeit die Büstchen des Frühlings, Sommers, Herbsts und Winters nicht nachstehen. Glänzende, reich dekorierte Stücke waren die vier Erdteile als Vasenhalter. Ein heiliger Borromäus in eleganter Stellung zeigte gleichfalls reiches Dekor, dunkelviolettes Untergewand und ziegelroten Mantelkragen. Von vornehm ruhiger Wirkung waren die Einzelbüsten des Kurfürsten und seiner Gemahlin. (Nr. 1746 ff.)

Link ist der erste Meister der Frankenthaler Fabrik, der das Fayenceartige, Schwere der früheren Stücke völlig überwunden hat und dessen schlanke, sehr sparsam dekorierte Figuren dem Material am meisten gerecht werden.

Unter dem Einflusse Links arbeitete ein zweiter Meister, der später in Fulda tätig gewesen zu sein scheint. Von ihm rührt die graziöse feingliederige Tänzerin mit sehr dezentem Dekor aus Wiener Besitz her. Seine weiteren Modelle zeigen wohl eine gewisse Eleganz in der Form, aber die Formen sind teilweise verkünstelt, er verliert sich ins Detail. Die ruhige Faltengebung Links wird in ein krauses Faltengewirr aufgelöst, die kleinen Figürchen mit technischen Spielereien, Bändern, Rosetten, Blümchen überladen, und der mit Moostupfen besäte Sockel verstärkt noch die Unruhe. Hierher gehören die Einzelfiguren der kleinen Chinesen, die verschiedenen Obst- und Blumenverkäufer, teilweise auch mit anderen Attri-

Frankenthal. Herbst. (Nr. 1757.)

buten zu Gruppen als Jahreszeiten und schöne Künste zusammengestellt. Bei größeren Gruppen, so der sogenannten Alpengruppe, den Kindern bei der Toilette, den Kesselflickern, der Buchbinderfamilie, der musikalischen Unterhaltung, ist auf jede Komposition Verzicht geleistet. Sie sind vielfach direkt ohne jede Uebersetzung in den Porzellanstil nach französischen Stichen kopiert. (Nr. 1569 ff.)

Größere Selbständigkeit hat erst wieder Melchior, der letzte Meister der Frankenthaler Fabrik. Er war bedeutend reicher und besser vertreten als in der Nymphenburger Abteilung. Szenen, in denen Kinder ihr loses Spiel treiben, wobei er öfters noch Hoechster Modelle benützte, gehören mit zu seinen glücklichsten Arbeiten, so die kleinen Buben und das Mädchen, die den geduldigen Pudel einwickeln. Auch die Chinesenfrau mit den Kindern bei Tanz und Spiel zeigt sein liebenswürdiges Wesen, ebenso wie der Amor, der auf dem riesigen Löwentier reitet. Nur störte bei den Gruppen der späteren Zeit die sehr schlechte grelle Bemalung. (Nr. 1840 ff.)

In erdrückender Fülle war das Frankenthaler Geschirr vertreten. Es seien deshalb hier nur die hauptsächlichsten Stücke hervorgehoben. Aus der frühen Zeit stammt ein Kännchen mit prächtigem warmen goldenen Ton, in kleinen Reserven miniaturmäßig ausgeführte Schlachtenbilder und auf der Vorderseite in fein abgestimmten Farben das kurfürstliche Wappen. Es weist noch die früheste P H Marke auf und den Rautenschild. Ein weiteres Stück mit der früheren Marke, eine in mattem Gelbgrün mit Blumenmalerei gezierte Tasse, kam aus dem Besitz des bekannten Mannheimer Sammlers Jean Wurz. In kleineren Servicen leistete die Fabrik Vorzügliches. Eine ganze Farbenwelt schloß das kleine Dejeuner mit den sogenannten „yeux de perdrix“ Muster ein, mit hellpurpurnem Grundton, mit kräftigen Goldleisten geziert, die die Wirkung der leuchtenden Purpurfarbe noch steigerten, dazu in den Reserven Landschaften von sattem grünen Ton, das Ganze ein Farbenstück ersten Ranges. Von purpur-, gold- und grünen Linien überzogen wie die schillernden Muster orientalischer Seidenteppiche war ein kleines Dejeuner aus dem Besitze der Frau Hirth. Und all die kleinen Service mit Vogeldekor, mit Blumenmalerei, mit mythologischen Szenen, mit Landschaften und Bauerngruppen waren vorzüglich in der Malerei, vielleicht wurde bei einigen zu viel gegeben. (Nr. 848 ff.)

Im Dekorieren großer Stücke zeigte sich das Können der Frankenthaler Porzellanmaler im besten Lichte. Ein Prachtservice aus dem Besitze des bayerischen Hofes war mit Purpurblumen und einem sehr dekorativ wirkenden Mäanderband geschmückt. In Anlehnung an Sèvres war ein großes Geschirr mit Vogelszenen bemalt, gleichfalls aus dem Besitze des Hofes. Der hier abgebildete Gefäßkühler kann sich den besten Meißner Stücken an die Seite stellen. (Nr. 1080.) Ein Service aus späterer Zeit, sehr reich mit Blumen und Fruchtstücken dekoriert, büßte leider stark in der Wirkung ein durch die grellen, hart aufgetragenen Farben und die allzu starke Herausmodellierung der Zierstücke.

Ein vollständiges Tableau mit Zierstücken, Vasen, Figürchen der Jahreszeiten und der bekrönenden Figur des Neptun gab einen guten Einblick in die Tisch-

FRANKENTHAL. TÄNZERIN
(Nr. 1592)

dekoration des Rokoko. Ebenfalls zu dekorativen Zwecken dienten die große Uhr mit dem Nashorn, das auch in Weiß in knapper strenger Modellierung vorhanden war und eine Uhr aus dem Bamberger Schloß, von zwei reich mit Gold dekorierten Figuren Links gehalten. Der frühesten Zeit gehörte ein Satz von 5 Vasen an, auf kräftigem Purpurgrund, der mit gelben Sternblumen gemustert war, üppige Blumenmalerei in goldenem Rocaillewerk und auf der Vorderseite Szenen aus der italienischen und französischen Komödie, mit geringen Abänderungen nach Bildern Watteaus komponiert. Während diese Vasen noch stark von der ostasiatischen Formenwelt beeinflußt waren, zeigte eine Räucher-Vase aus dem Besitz des Wiener Museums und eine vom vorzüglichen Frankenthaler Maler Osterspey bemalte Vase aus dem Besitz des Breslauer Museums schon

Frankenthal. Kühlgefäß. (Nr. 1080.)

das reiche Rocaillewerk des Rokoko. Auch die letzte Stilphase, die strengen Formen des Louis XVI.-Stils, war durch eine große Vase mit metallischem violetten Lüster und einem Satz von 4 Vasen, bemalt mit mythologischen Szenen in Bister auf schwarzem Grund, vorzüglich vertreten.

Die jüngste der drei größeren Fabriken, Ansbach, gegründet um 1758, war in der figürlichen Plastik überhaupt zum erstenmale in geschlossener Folge auf der Ausstellung vertreten. Auch das Geschirr war ziemlich vollständig und zeigte alle der Fabrik eigenen Formen und Dekorationen.

Wohl die ersten figürlichen Versuche waren eine Serie von Göttergestalten, plumpe, unbeholfene, steifbeinige Figuren mit viel zu großen Gliedmaßen ohne jede feinere Modellierung. Bei den männlichen Aktfiguren erweckte es den Anschein, als habe ein starkknochiger Grenadier zu den massiven Göttern Modell gestanden. Dazu kommt ein nichtssagender, blöder Gesichtsausdruck, viel zu

lange, spitze Nase, und die zusammengekniffenen geröteten Augen verleihen allen Gesichtern einen blinzelnden Ausdruck. Der Sockel ist so knapp wie möglich gehalten, so daß man immer das Gefühl hatte, die Götter müßten jeden Augenblick ihren erhabenen Standpunkt verlassen. Gestalten wie die in merkwürdiger Gliederverrenkung über eine Säule hingebeugte Muse oder der Apoll, der mit jämmerlicher Miene mit seinen riesengroßen Händen die Leier schlug und zu dessen Füßen ein ganzes Arsenal von Künstlerwerkzeugen aufgestapelt war, wirkten eigentlich nur durch ihre unfreiwillige Komik. Durch gute Aktmodellierung und reich bewegte Linie fielen eine Venus und ein Merkur aus der steifen Götterwelt Ansbachs heraus. Aber hier handelt es sich um Kopien nach vorzüglich modellierten Figuren der Berliner Fabrik aus der Zeit Wegelis, die glänzend dekorierten Originale befinden sich noch heute im Ansbacher Schloß. Daß man gerade die Berliner Fabrik zum Vorbild nahm, erklärt sich aus den nahen verwandtschaftlichen Beziehungen des Ansbacher Hofs zu Preussen, die Markgräfin war ja eine Schwester Friedrichs des Großen. Das Modell der Venus wurde ohne jede größere Abänderung übernommen, der Merkur im Gegensinne kopiert und bei beiden Figuren die schmalen Mantelbänder der Berliner Modelle in ein Band mit facettierten Steinen, eine Ansbach eigentümliche Dekorierung, verwandelt. Der Dekor aller großen Figuren war sehr sorgfältig, beliebt die indianische Blumenmalerei, vorzüglich in Eisenrot und Purpur ausgeübt. (Nr. 2048 ff.)

In etwas besserem Lichte erschienen die Leistungen der Fabrik auf dem Gebiet der Kleinplastik, obwohl auch allen diesen Figürchen etwas Hausbackenes, Verkümmertes anhaftet. So hatte man aus den Figuren der italienischen Komödie, den beweglichen Bajazzo, Scapin und Harlekin, deutsche täppische Hanswurste geschaffen, und das ausgelassene Völkchen der Putten war in armselige mißgestaltete Geschöpfe umgewandelt worden. Eine etwas gezwungene Lebendigkeit zeigte eine Reihe drollig ausstaffierter Tänzerinnen, Tänzer und Sängerinnen, die das ganze Personal eines Schmierentheaters bilden könnten. Eine Menge kleiner Figürchen fremder Völkerschaften, die, wie Dr. Braun nachgewiesen hat, meist Stichen entlehnt sind, mit steifen, stereotypen Bewegungen, entschädigten für den Mangel an Leben durch sehr sorgfältige und reiche Bemalung. (Nr. 1889 ff.)

Von den kleinen Miniaturgruppen mit Schäferszenen hob sich vorteilhaft eine größere Gruppe ab, ein Liebespaar in der Laube, aus dem Ansbacher Schloß stammend; das in zwei Exemplaren vorhandene Modell war sehr sorgfältig dekoriert, das hier abgebildete Stück in kräftiger Bemalung zeigte als Hauptfarbe bei den Figuren eine schöne Purpurfarbe, während bei dem zweiten Stück nur ein ganz sparsamer Streublumen-Dekor angebracht war. Auch diese Gruppe ist beachtenswert für die Ansbacher Auffassung. Wie ein altes Mütterchen, den Pompadour in der Hand, sitzt die Geliebte in der Laube und sittsam steht neben ihr der Kavalier in sorgfältigster Toilette, um ihr Blumen zu überreichen.

Während die figürliche Plastik Ansbachs trotz starker Anlehnung an fremde Vorbilder infolge des Mangels eines geeigneten Modellmeisters ein wenig erfreuliches Bild zeigt, brachte die Fabrik in der Geschirrdekoration ganz hervorragende Stücke heraus, die sich in geschmackvollem, dezenten Farbenauftrag und

sorgsamster Ausführung den ersten Fabriken an die Seite stellen konnten. Auf diesem Gebiete war ein genügend geschulter Arbeiterstamm vorhanden, wie die prächtig dekorierten Fayencevasen der sogenannten grünen Familie, mit die besten ihrer Art in Deutschland, beweisen, Stücke aus der früheren Ansbacher Fayencefabrik, in deren Gebäude die Porzellanfabrik installiert war. Auch waren in der ersten Zeit noch Meißner Arbeiter tätig, von denen die bei den frühen Stükken häufig angewandte indianische Blumenmalerei stammt. Ferner boten sich in dem in bestem Rokoko dekorierten Schloß von Ansbach genug Vorbilder und Anregungen, so daß sich die hohe künstlerische Stufe der Ansbacher Fabrik auf dem Gebiete der Geschirrdekoration leichter erklären läßt.

Ansbach-Bruckberg. Liebespaar. (Nr. 2112.)

Sehr glücklich war Ansbach in der Herstellung eines tiefroten Purpur, mit dem einige Service in vorzüglicher, feiner Arbeit dekoriert waren. So ein Satz Teller mit sparsamer Blumenmalerei, etwas reicher in gleicher Weise ein paar Blumenvasen. Geringer in der Bemalung waren einige Service mit Vogeldekor, einem Sujet, das in Ansbach sehr beliebt und auch in kräftigen Naturfarben öfters vertreten war. Kabinettstücke in Purpurmalerei waren zwei Tassen mit duftig gemalten, geschickt komponierten Landschaften, von reichstem Goldrocaillenwerk umschlossen und ein Döschen mit landschaftlichen Szenen in sparsamer Rocailleumrahmung (1891, 1893, 1922). Selbst das so schwierige tiefe Königsblau gelang der Fabrik, so auf einer Tasse mit dem ausgezeichnet gemalten Porträt des Markgrafen Alexander und auf einem ähnlich dekorierten Stück mit Blumenmonogramm (1929, 1930).

Zarte Goldspitzenrocaillen, rosa Schuppenmuster und sehr diskret gemalte, fein abgestimmte Blumenbuketts, wies ein aus späterer Zeit stammendes Service

auf, das die für Ansbach charakteristischen Formen des Ausgusses zeigt, Frauenkopf bei den Kannen, Tierkopf bei der Teekanne (1982—1989). Derber dekoriert, gleichfalls mit Blumen, war ein größeres Service und mit bunter etwas greller, landschaftlicher Staffage eine Terrine mit Platte. Ganz reizend war ein kleines vollständiges Frühstückservice mit zart hingehauchten Landschaften, von schmalen Goldrocaillen umsponnen (2022—2030).

Auch bei dem Geschirr wurden, wie bei den Figuren, andere Fabriken und Vorbilder imitiert. Allerdings wurde hierbei das Original sehr gut kopiert und verständnisvoll teilweise verändert. Eine Reihe von Tellern mit reich gemustertem Rocaillerand und Blumenstücken im Spiegel war einem Berliner Service nachgebildet (1898—1905). Eine mit emailleähnlichen Farben dekorierte Schüssel zeigte gutes Empfinden für ostasiatische Motive, ebenso eine Kanne und Tassen mit blauer Unterglasurmalerei. Ein Teller mit reicherem Dekor und ein Teegeschirr mit aufgelegten Reliefblumen ahmte direkt japanische Vorbilder nach.

Mit einer kleinen Anzahl Geschirre war die 1767 gegründete Fabrik Zweibrücken vertreten. Von dieser zweiten pfälzischen Fabrik, die nur ein Jahrzehnt lang bestand, war wenig Bedeutendes vorhanden: Durchschnittsware, teilweise mit starken Anklängen an Fayenceformen, charakteristisch an einigen Stücken bunt gehöhte Reliefranken. Nur ein Stück, ein Molkenbecher aus dem Besitz des badischen Hofes, zeichnete sich durch besonders feine Landschaftsmalerei und gute, allerdings von Frankenthal stark beeinflußte Dekorierung aus. (Nr. 1877 ff.)

Auch den bis jetzt fast gar nicht bekannten Fabriken in Würzburg und Regensburg wies der Katalog zum erstenmale einige Stücke zu, so Würzburg ein paar unbedeutende Service mit Ansichten von Würzburg und eine überbunt dekorierte Figur der Maria immaculata. (Nr. 2130 ff.) Auf Grund der wenigen Stücke läßt sich kaum ein Urteil über den künstlerischen Charakter der beiden Fabriken fällen. Es bleibt abzuwarten, bis die gerade auf dem Gebiete des Porzellans stark einsetzende Detailforschung weiteres Material beibringt.

ERNST MORITZ GEYGER ALS BILDHAUER

VON JOHANNES GUTHMANN

> „era tanto il piacere che io pigliavo, che le ditte gran dificultà mi pareva che mi fussin riposo: et questo veniva per uno espresso dono prestatomi dallo Idio della natura d'una complessione tanto buona et ben proportionata, che liberamente io mi prommettevo dispor di quella tutto quello che mi veniva in animo di fare. Queste professione ditte sono assai et molto diverse l'una dall' altra; in modo che chi fa bene una di esse, volendo fare le altre, quasi a nissuno non riesce."
>
> BENVENUTO CELLINI

Wenn wir die Beschreibungen von Künstlerleben vergangener Kulturepochen lesen, mag es zuweilen geschehen, daß sich vor unseren geistigen Augen, gleich einem Spiegelbilde unserer Lektüre, die Vision eines wundervollen Palastes aufbaut, eines Schlosses inmitten kunstvoll angelegter Gärten mit spielenden Fontänen und ernsten Statuen, mit Säulenhallen und Skulpturenschmuck, mit Sälen, wo prunkvolle Wandmalereien festlichen Glanz ausbreiten, mit Gemächern, darin reich geschnitzte Schränke und Regale Sammlungen von Kupferstichen und Handzeichnungen bergen, und zierliche Schaukästen Plaketten und kostbare Werke der Kleinkunst, — und alles dieses von der Phantasie und Hand eines einzigen Meisters entworfen und geschaffen. Vergleichen wir solchem Traumbild die Armut der Gegenwart, so pflegen wir uns resigniert, wenn auch nicht ohne Neid damit zu trösten, daß damals die goldenen Tage der Kunst waren, die nicht wiederkehren.

Und doch, wenn heut einen königlichen Kunstfreund die kühne Sehnsucht ergriffe, die verlockende Vision zu verwirklichen und er nach einem Meister suchte, der hoch über jedem Verdacht von Dilettantismus stünde; E. M. Geyger dürfte aufstehen und sprechen: „Ich wag's". Und seine Werke würden für ihn zeugen, das technische Genie, das aus ihnen allen spricht, die manuelle Geschicklichkeit, die ihm das Vorhandensein irgendwelcher technischer Hindernisse als lächerlich erscheinen läßt, die geschwinde Anpassungsfähigkeit an jedweden Auftrag, die stets flugbereite Phantasie und die Selbstgewißheit, Kopf und Hand zu jedem Werk befehlen zu können. Er ist ein Renaissance-Mensch in dem mannigfachen Sinn, den wir dem Worte beizulegen pflegen; und in der Zeit der Renaissance hätte er auch leben sollen, denn heutzutage steht zu befürchten, daß sein Können und die höchsten Pläne seines Künstlertums Stückwerk bleiben. Das heutige Publikum und diejenigen, die es zum Kunstverständis erziehen, wissen mit Könnern d. h. mit fertigen Meistern gewöhnlich wenig anzufangen. Eine wesensverwandte Sympathie zieht sie mehr zu den Problematikern der Kunst hin, die jedes Jahr neu präsentiert; die Verheißung wird mehr bewundert als die Voll-

endung; und man streut dem „interessanten“ Anfänger willig Lorbeer, während sich die reifen Meister — und ihrer sind wenige — mit dem Dornenkranz begnügen müssen, der spät erst, wohl gar zu spät Knospen treibt und Rosen, die unverwelklich sind.

Zu diesen Bekannten und Vergessenen gehört Geyger. Seine graphischen Blätter, vor allem die „Affendisputationen“ und der unvergleichliche Stich nach Botticellis „Frühling“, das schönste Beispiel der Wiedergeburt eines Werkes in einer Schwesterkunst, werden von den Kabinetten und Sammlern mit Preisen

Pavian mit Negermaske, Bronze.

bezahlt, die sonst nur tote Meister erzielen; desgleichen auch wohl seine Arbeiten der Kleinkunst in Bronze und Silber. Aber Geyger fühlt sich ganz und gar nicht tot oder erledigt und lechzt nach Tätigkeit, wie ein Mann, der die 50 noch nicht erreicht hat, nur nach Leben und Schaffen lechzen kann.

Es soll hier nur von Geygers Plastik, deren Hauptmasse die Kleinbronzen bei weitem nicht bilden, gesprochen werden; einmal weil sie unbekannter und unzugänglicher ist als seine Graphik, dann aber, weil von Anfang an in seiner Kunst etwas zur Skulptur hindeutete bis es sich verwirklichte und endlich vollendete, und weil auf ihrem Gebiet die Früchte seiner letzten Jahre liegen und seine schönsten Erwartungen für die Zukunft.

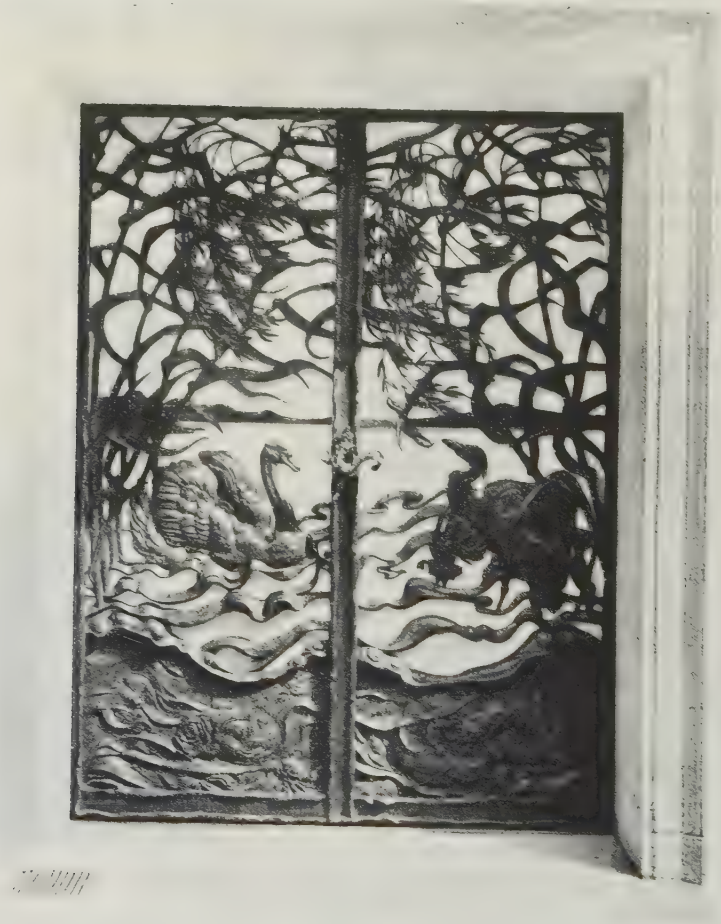
BOGENSCHÜTZ, BRONZE. — PARK VON SANSSOUCI, POTSDAM

Die Harmonie der Gegensätze ist das allen seinen kleinen wie großen Arbeiten in Metall und Stein Gemeinsame: die mikroskopische Schärfe des Details und der leidenschaftliche Pulsschlag, der durch das Ganze geht; die Hervorhebung unzähliger Einzelheiten und das Streben nach einem großen Stil; ein gelehrtenhaft genaues Wissen um die Natur und eine Sehnsucht nach der reinsten Form der Schönheit; ein strenger Naturalismus, der sich trotzdem zum Idealismus bekennt. Denn diesem Künstler, der einen Siegelstein für den Ring einer schönen Frau schneiden und zugleich aus irgend einem Vorgebirge am Meer die Riesengestalt eines Triumphators herausmeiseln könnte; der jeden minutiösen Reiz empfindet und dabei das Gigantische konzipiert; der eine Fülle sich widerstrebender Arbeiten gleichzeitig ausführt und doch mit dem ganzen Umfang seiner Individualität intensiv jeder Anforderung des Augenblicks gehört; dessen Hand nicht bloßer Sklave des Auges ist, sondern dessen Kopf und Herz und Temperament Teil am Werke haben; ihm bleibt die Kunst stets eine „schöne", und Schönheit ihr stilbildendes Moment ebenso wie Leben und Reichtum: das Leben, das sich offenbaren mag worin es will, und Reichtum, der für ihn der Ausdruck der Kraft und Fülle ist. Die Gegensätze reiben ihn nicht auf, sondern sind das Treibende und Charakteristische seines Wesens wie die beiden Pole, die zwischen sich den elektrischen Strom erzeugen.

Affenfontäne (oberer Teil), Bronze.

Es war nicht Laune, die ihn von der Malerei, mit der er seine künstlerische Laufbahn begonnen hatte, zum Kupferstich führte und dann später zur Bildhauerei; sondern ein sich seiner Ziele immer klarer bewußt werdender Formensinn und ein Bedürfnis, sich über jede Nüance in der plastischen Erscheinung der Natur Rechenschaft abzulegen. Aus der in all ihrer Zartheit doch so festgefügten Modellierung des Kindes auf den beiden Radierungen der „Affendisputation" (1888—92) spricht bereits der Wille zur Plastik. Und auch nur so wird man seine Zeichnung recht verstehen. Geygers Zeichenkunst ist, wie die Stauffer-Berns und Klingers, mit denen er einst in verwandtem Streben nach Italien gegangen ist, um unter klarerem Himmel reinere Form zu studieren und um, wie jene, sich endlich zum Bildhauer zu entwickeln, eine Kunst für sich und will für sich gewürdigt sein. Während

die Zeichnung heut im allgemeinen und bei den Impressionisten im besonderen lediglich auf malerische Licht- und Schattenwirkung dringt und zu einer Provinz im Reiche der Malerei geworden ist; hat sie bei Geyger, Stauffer, Klinger, Greiner ihre Selbständigkeit bewahrt und steht als eine eigene Kunst, die ihre eigenen



Haustür, Bronze mit amerikanischem Opalglas. — Berlin, Voss-Strasse.

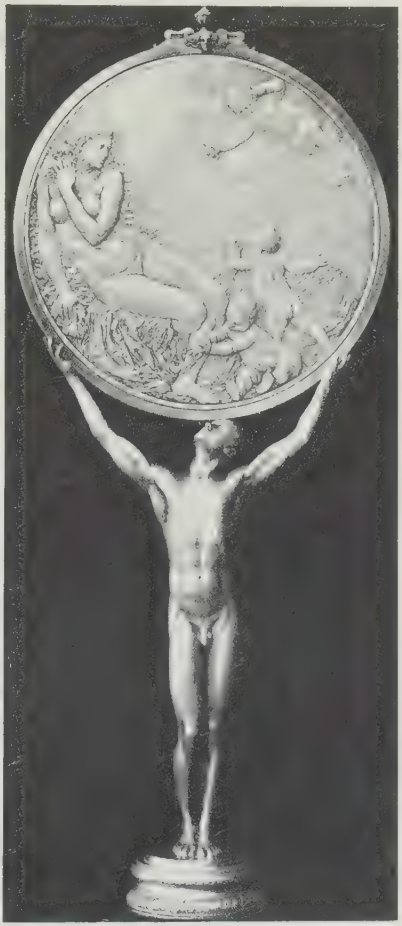
Werte hat, neben Malerei und Plastik. Sie pflegt die Kultur der Linie und der Form und ihrer subtilen Schönheit und wird so gewissermaßen wieder zur Mutter aller bildenden Künste, als welche sie in der Anschauung der Renaissance gegolten hat. Geygers Zeichenkunst lebt in jedem seiner Werke mit auf und wird fühlbar; wie etwa die Kraft des schlichten Rosenstocks, auf dem im Süden die Gärtner immer andere Edelarten propfen, bis zuletzt ein und derselbe Stamm die

SIRENEN-TINTENFASS
BRONZE

BES.: z. B. KGL. KUNSTGEWERBE-
MUSEUM, BERLIN

ganze Fülle der Rosenflora trägt und nährt, sich in der Mannigfaltigkeit bewährt und erhält.

Geygers erste bildhauerische Arbeit, die etwa 60 cm hohe Bronzegruppe eines Nilpferdes, das von einem Löwen angefallen wird (Privatbesitz, Freiburg i. B.), stellt ein leidenschaftliches Motiv in minutiös durchgeführter Kleinarbeit dar. Vier Jahre hat er gebraucht, um das Metall durchzuziselieren, damit der Unterschied zwischen Nilpferdhaut und Löwenfell lebendig werde und die Materialbehandlung sich ebenbürtig neben jede japanische Tierplastik stellen dürfe. Es waren die vier Jahre, die er mit unermüdlicher Bravour an seiner Botticelli-Arbeit verbrachte: die Hand, die jene gleichmässigen, langen Linien zart wie einen Hauch über die Kupferplatte führte, ist dieselbe, die hier unverdrossen Strich um Strich in die Bronze grub, die Hand eines Zeichners. Auch der kleine Affe als Dornauszieher im Dresdner Albertinum gehört hierher. Dies zeitmordende Ziselieren, wie er es geübt, hat er später nicht mehr wiederholt, sondern sich eines Wachsausschmelzungsverfahrens bedient, wovon noch zu reden sein wird.



Spiegel, versilberte Bronze.
Bes.: z. B. Nationalgalerie, Berlin.

Nach dieser jahrelangen Mühsal auf eng begrenztem Felde drängte es ihn, seine Kunst an einem großen Werke zu erproben, und in einem Atelier, das keinen Ueberblick über die Arbeit gestattete, entstand in fünf Monaten der 4 m hohe Bogenschütz. Ohne Vorarbeit, ohne Erfahrung in so anders gearteten Bedingungen, nur im Vertrauen auf die Sicherheit seines Auges und seiner Hand konnte er die kühne Tat wagen und vollbringen. Die Wahl des Modells und des entschlossenen Bewegungsmotivs ebenso wie die Durchführung des Ganzen verrät den Zeichner, der nun völlig Bildner geworden ist. Eine jugendlich schlanke, sehnige Gestalt, deren Muskeln unter der knappen Haut hervortreten, ist durch die Drehung des Körpers und das Aufheben der beiden Arme bis in ihre letzten Fasern angespannt, so daß das Spiel der Formen seinen ganzen Reichtum scharf und bestimmt entwickelt. Die Beredtsamkeit dieser Formensprache mit ihren zeichnerisch-plastischen Akzenten und ihrer stählernen Eurythmie wird

noch charakteristischer, wenn man sie mit Statuen andern Stils vergleicht, etwa mit Hildebrands Jüngling der Nationalgalerie in seiner gelassenen Haltung und der breiten Flächigkeit seiner schwellenden Glieder; oder mit Rodins „Ehernem Zeitalter", wo über die Ruhe des unbewegten Körpers die Fülle sanfter Lichter und Schatten gleitet, das Fleisch zum Ausdruck malerischer Werte wird und die stille Linie des Umrisses gleichsam noch flüssig-lebendig bleibt. Neben solcher Süße der Körperbehandlung steht Geygers Bogenschütz herb, gewaltsam und doch großartig da, ein Zeuge der naturalistischen Veranlagung seines Meisters und zugleich seines idealisierenden Schönheitsstrebens; und er behauptet sich, auch ohne Verwandtschaft zu irgend einer andern Kunst der Vorzeit oder Gegenwart.

Storchengehänge, versilberte Bronze.

Storchengehänge, Rückseite.

Daß dieses Werk, mit dem Geyger zum erstenmal als Bildner großen Stils hervortrat, durchaus Rundfigur ist — und als solche übrigens prächtig im Mittelpunkt einer Kreisanlage des Sizilianischen Gartens bei Sanssouci aufgestellt —, ist nicht überraschend; denn bei einem Künstler, der so wie er in das Leben der Erscheinungen verliebt ist, muß das stilisierende Moment zurücktreten, er wird sich nicht auf nur Eine Ansicht beschränken mögen, sondern im Gegensatz zu jeder Plastik, die nach dem mütterlichen Halt eines architektonischen Prinzips verlangt, sein Ideal in Rundfiguren proklamieren. — Das Aeußerste in der Wiedergabe dessen, was er sieht und kann, hat er in dem überlebensgroßen Marmor-Stier geleistet (1896—1900), den seine Vaterstadt Berlin im Humboldthain aufgerichtet hat. Das Motiv ist einfach; aber die Ruhe in der Bewegung ist angefüllt, fast überladen von den Modulationen der Oberfläche. Und doch bleibt in all dieser barocken Lust an üppiger Häufung und Abwechslung klar sichtbar das massige Gerüst der Knochen, das die Muskeln trägt, über denen wiederum frei die Haut hängt. In das Fell unter dem Halse meint man greifen zu können, so locker fließen die wulstigen Falten vom Nacken herab. Wir kennen die Handschrift wieder, die hier mit unsäglicher Geduld den Reichtum der Linien in

SPIEGEL, VERSILBERTE BRONZE

den Marmor zeichnete, ohne die Arbeit trocken oder „tot“ zu machen. Diesem Werk die Fülle seiner kleinen Kostbarkeiten und Mangel an Einfachheit vorwerfen, heißt seine Bedeutung und die Absicht des Meisters verkennen: es ist etwas wie eine hohe Schule der Naturbeobachtung und als solche klassisch.

Von der Betrachtung dieses Werks aus, mit dem der Künstler bewiesen hat, in welchem Grade er den tierischen Organismus beherrscht, genügt ein Hinweis auf die Bären-Brunnen (Breslau), den Pavian mit der Maske oder die Affenfontäne in ihrer naiv-furiosen Tragikomik: überall ist aus der Kenntnis der Kon-

Ideale Frauenbüste, Bronze. — Nationalgalerie, Berlin.

struktion des Tierkörpers die künstlerische Rekonstruktion zu eigenartigen Wendungen und Kompositionen hervorgegangen und die Bösheit der ungezähmten Bestien mit tiefer Sympathie verstanden und betont worden.

Vor dem Marmorstier wird mancher sagen, die strotzende Fülle seiner Details sei das Werk eines Kleinkünstlers; und Geyger hat wohl auch selbst gefühlt, daß er mit einer neuen großen Arbeit nicht weiter auf der eingeschlagenen Bahn gehen könne, ohne sich am Ende zu ermüden oder mit den Forderungen der Monumentalplastik in Widersprüche zu verwickeln. Reizt es ihn, das Leben der Oberfläche im zitternden Hauch der Sekunde zu erhaschen und mit dem Spielerieb der geschickten Hände künstlerisch zu gestalten; so war das Thema der

Kandelaber, Marmor. — Privatbesitz, Berlin.

Kleinbronzen ein weites, von der neueren deutschen Bildhauerei zumeist übel bestelltes Arbeitsfeld. Hier hat auch Geygers Kunst einen ihrer Höhepunkte erreicht.

Ohne paradox zu sein, darf man behaupten, dass diese Arbeiten nicht nur gesehen, sondern auch gefühlt sein wollen, d. h. mit der flachen Hand betastet und gestreichelt; und es ist einem, als müßten die Finger, die solche Feinheiten zu bilden vermochten, geheime Sehorgane besitzen. (Die beliebten französischen Plaketten, deren Finesse man zu bewundern pflegt, sind bekanntlich nichts weiter als maschinell verkleinerte Nachbildungen grosser Modelle; daher ihre fatale Eleganz und Glätte). Aber Geyger senkt nicht nur mit zärtlicher Geduld all seine Liebe und Augenlust in diese kleinen Schöpfungen; er wacht auch mit eifersüchtigem Argwohn über dem Bronzeguß seiner Wachsmodelle, damit nicht ein Zug verloren geht und der Charakter seiner persönlichen Handschrift erhalten bleibt. Für diese Arbeiten ist er einzig auf zwei Pariser Gießer angewiesen, die ihm mit ihrer Wachsausschmelzung und ihrem Guß so gerecht zu werden vermögen, daß die Bronze das winzigste Detail, bis zum Abdruck der Rillen der Fingerkuppen im Wachs, wiedergibt und, was das Wichtige ist, kein Strich nachziseliert zu werden braucht. Die Gußhaut bleibt unberührt, sie behält jene sanfte Körnigkeit, die den Reiz der Epidermis steigert und belebt, und das persönliche Gepräge des Künstlers, das die Technik Geygers überall zu etwas Individuellem und Nicht-Erlernbarem macht. Werke wie das Sirenen-Tintenfaß, das Storchengehänge, die beiden Spiegel — um nur einiges zu nennen — sind Unika der

Technik nicht nur in unserer Zeit, sondern in der gesamten Kunstgeschichte. Die Antike, die Renaissance oder Japan haben technisch nichts Vollendeteres geleistet. Sein Interesse am Bronzeguß ist so weit gegangen, daß er sich im eigenen Hause eine Gießerei einrichtete, die einige ansehnliche Stücke hervorgebracht hat; aber das zeitraubende Unternehmen ist wieder eingeschlafen.

Neben der Sirene auf dem Delphin mit dem prächtigen Kontrast des schweren in der breiten Wellenmasse rollenden Tieres zu dem blanken, auf ihm balanzierenden Frauenleib in seiner ebenmäßigen Form und Gebärde; neben dem Storchengehänge, das Feder um Feder liebevoll wie zu einem Stilleben zusammengetragen zeigt, sind besonders die beiden kleinen Stehspiegel zu erwähnen. Die Antike, die als Vorbild gedient hat, kennt jedoch nicht diese Art der Reliefbehandlung; sie schmückt die Rückseite entweder mit einem Hochrelief oder ritzt die Zeichnung in den glatten Grund ein. Geyger hingegen bedient sich — ich möchte sagen — eines zeichnerischen Reliefs. Die haarscharfe Bestimmtheit der Linienführung verbindet sich mit einer sanft bewegten Modellierung der Fläche, die dem Reliefgrund das Leben aufzuhauchen scheint. So streng und präzis jede Einzelheit ist, so lieblich erscheint das Ganze und das Material recht eigentlich entmaterialisiert.

Und schön wie diese Arbeiten als Formenwerte sind, sind sie es in ihrer sinnfälligen Erzählung: Während der eine Spiegel in dem Knaben, der ihn hoch hält und in dem Rundbild die Offenbarung fraulicher Schönheit erlebt, Staunen und Huldigung und das Erwachen der Liebe schildert, stellt der andere in der Welle, die auf ihrem

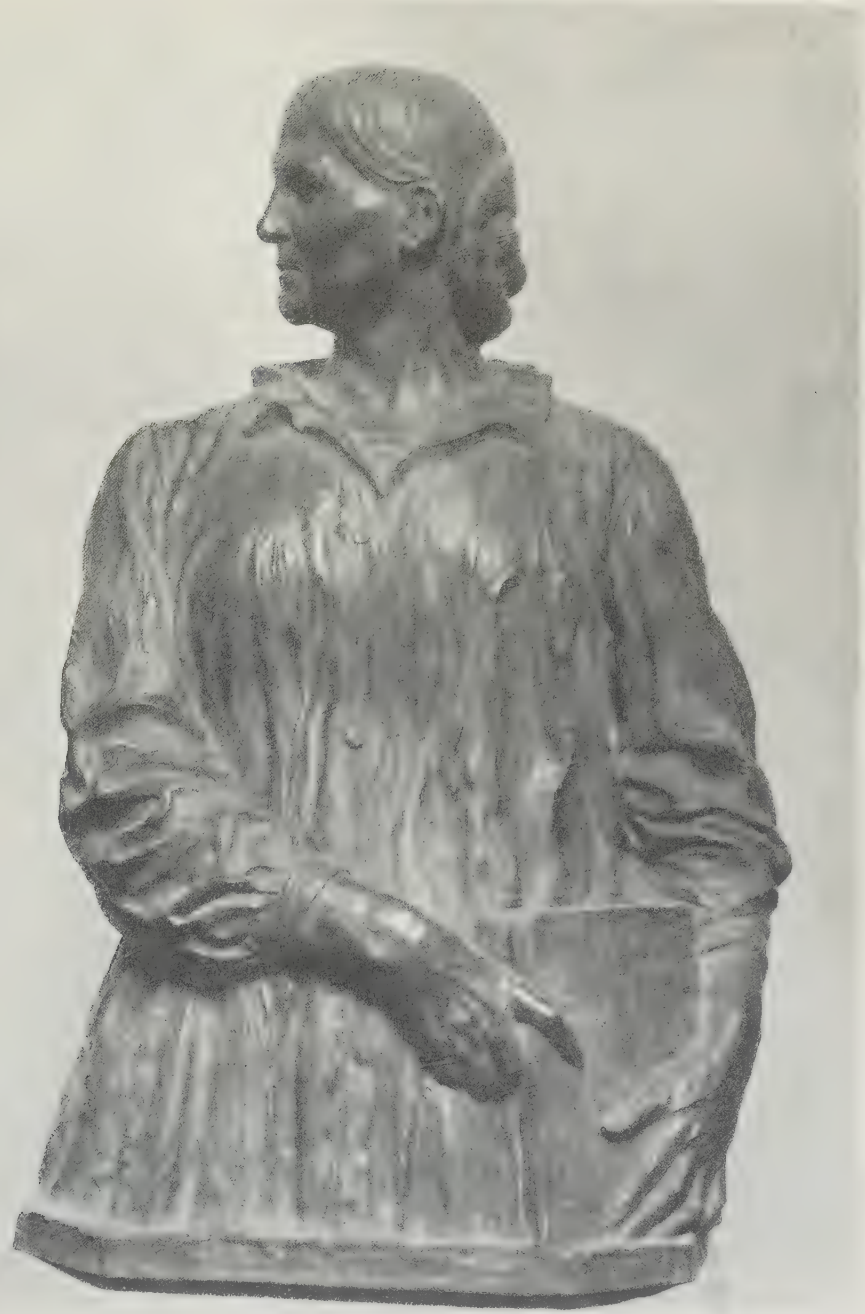
Kandelaber, Marmor (andere Ansicht).

Rücken das Liebespaar trägt und im Begriff ist, sich mit ihm zu überschlagen, die Peripethie des ewigen Dramas dar, eine Art Simson- und Delila-Tragödie, wobei man den Juwel, den das lächelnde Weib dem Träumenden entwunden und in die Wassertiefe lockend taucht, symbolisch deuten mag wie man will. Zwischen den Schlinggewächsen, die Heft und Fuß des Spiegels umziehen, blinkt es verräterisch von manchen Edelsteinen; aber auch das Antlitz einer toten Frau, der leblose Körper eines Mannes werden sichtbar.

In diesen Werken der Kleinkunst mit all ihrer scharfen Detaillierung und Naturbeobachtung liegt etwas, das über die bloße Naturwiedergabe weit hinausgeht und nach reiner Schönheit und hohem Stil trachtet; und wir wundern uns nicht zu sehen, wie seine Kunst jetzt mehr und mehr zu großen figürlichen Aufgaben strebt und in diesen gerade die Summe künstlerischen Wissens und Könnens darbieten möchte. Wer die Welt der Erscheinung, alles Leben und alle Leidenschaft durch unablässiges Naturstudium sich zu eigen gemacht hat, darf unbedenklich den Schritt ins Freiland der Kunst setzen, sich vom Modell und seiner individuell begrenzten Schönheit zur Darstellung des Typus erheben, ohne der Gefahr der Verflachung oder langweiligen Verallgemeinerung zu erliegen. Vielmehr wird er in der einzelnen Gestalt des Modells die jeweilige Idee — im Sinne Platos — suchen, das Maximum von Schönheit, das die Natur erreicht haben würde, wenn sie sich in diesem besonderen Fall vollendet hätte. Solches Idealisieren entfernt sich von der Wirklichkeit, nicht aber von der Wahrheit, nicht von der Kunst. Und wie Geyger in diesem hohen Sinne Porträts geschaffen hat, indem er nach den Zügen einer schönen Frau seine „weibliche Idealbüste" in der Berliner Nationalgalerie gestaltete, ohne die Aehnlichkeit des Kopfes zu beeinträchtigen, oder indem er das Bildnis seiner Mutter zu nornenhafter Wucht und Würde steigerte; so abstrahiert er im Akt vom Realismus und bildet sein Schönheitsideal heraus. Die Kunst sei keine Abschrift der Natur, gibt man zu; aber gerade die Kunst Geygers, die aus dem Naturalismus des XIX. Jahrhunderts hervorgewachsen ist, muß in diesem Punkt gegen Mißverständnis und veraltetes Vorurteil geschützt werden.

Man sehe seine letzte Arbeit in Marmor an, die lebensgroße Kinder-Rundgruppe als Kandelaber für den Treppenraum eines Berliner Privathauses. Wie hier vier Knospen des Lebens zu einem dichten Büschel zusammengedrängt sind; wie die Linien bei jeder Drehung, die man der Gruppe gibt, sich zu immer neuen Harmonien einfinden; wie zartestes Licht- und Schattenspiel in den Marmor — nicht mehr gezeichnet, sondern gemalt erscheint; das macht dies Werk zu einer der glücklichsten Schöpfungen idyllisch reiner, weltentrückter und doch irdisch-kräftiger Stimmung. Ich wüßte seiner rein künstlerischen Schönheit nichts im Bereiche neuerer deutscher Bildhauerei an die Seite zu setzen.

Wer so seine Gestalten frei schöpferisch hinstellen kann, ist reif für jede Aufgabe; der Aufwärtsentwicklung seiner Kunst scheint keine Grenze gesetzt. Fährt er fort, das Leben als Form und Schönheit zu fassen, als reine Augenlust, wie es die Griechen taten, und ohne gedankliche Nebenabsicht; so wird er vollbringen, was Begas einst der deutschen Kunst versprach, was Carpeaux für



MUTTER DES KÜNSTLERS, TERRACOTTA

Frankreich geschaffen: die Wiedergeburt des lebendigen Fleisches in der Schönheit. Unsere Vergangenheit und Gegenwart ist hierin wahrlich arm genug: ein Meister wie Geyger und seine Anerkennung tut ihr not.

Die Bildhauerei unserer Tage kennt nur in zwei Gegensätzen das Heil; aber Geyger steht von der würdig stillen Kunst des deutschen Griechen Hildebrand ebensoweit ab wie von der zärtlich ausdrucksvollen des Hellenisten Rodin. Er sucht nicht, wie es heut geschieht, anmaßlich den Stil — um bestenfalls eine Formel zu finden; oder impressionistische Freiheit — um dem Anarchismus der Form zu verfallen; sondern er hält dem Leben den Spiegel vor und verläßt sich auf die Sicherheit seines Instinkts. Einen gesunden, starken, künstlerischen Instinkt haben, damit erledigt sich die bange Sorge der Unfähigkeit um den Stil von selbst, ist man ein geborener Meister. Geyger und sein Sinn für Leben, Reichtum, Schönheit — diese drei Worte in ihrem weitesten Sinn genommen — wird nie in Verlegenheit um seiner Hände Werk sein und seine Kunst nie arm.

Fernab vom breiten Gange seiner Zeitgenossen und gleichgültig gegen ihre Bestrebungen hat Geyger doch die große Entwicklung vom XIX. ins XX. Jahrhundert mitgemacht. Aus dem Naturalismus der 80er Jahre ist er hervorgegangen, aber er hat sich von ihm frei gemacht; die Fülle kunsthistorischen Wissens, unter der jene Periode litt, hat er in sich aufgenommen, aber sie ist seiner nicht mächtig geworden. Wohl scheinen bei flüchtiger Betrachtung alle Zeitalter der Kunst zu gegebener Stunde in ihm lebendig geworden zu sein, aber sie waren ihm immer nur Anregung, nie Selbstzweck. Nicht bequem ausgetretene Wege zu bewährten Zielen sind für ihn die alten Kunstwerke gewesen, sondern lebendig fortwirkende Kräfte, mit denen man ringen muß, bis sie einen segnen, oder man wird armsälig und lächerlich. Gewissen Meistern der Renaissance wie Verrocchio ist er wahlverwandt und sich dessen bewußt; aber das Auge, das die Natur sieht, ist nicht dasselbe, die Hand, die arbeitet, eine andere, das Temperament, das wirkt, ein neues: und so offenbart jedes Werk das ureigne Wesen seines Meisters und gibt sich als ein E. M. Geyger zu erkennen. Als solches übt es seine Suggestionskraft aus und bedeutet im Schatzhaus der Kunst eine Bereicherung. Die Persönlichkeit wie jedes ihrer Werke sind stets ein gewachsenes, nie ein geflicktes Ganzes, mögen auch die Gegensätze anfangs überraschen und befremden: die Berninische Empfindung und zugleich die Goldschmiedsaugen eines Pollajuolo, die Mischung von üppigem Barock und zartestem Quattrocento, das sensitive Verständnis für die präziöse Anmut Botticellischer Hände und dabei der „polso d'un leone o d'un dragone" Benvenuto Cellinis. Von diesem Alten lebt etwas in Geyger, und ich bin überzeugt, stiege Benvenuto wieder hervor aus seiner Florentiner Gruft und begegnete Geyger, dem Menschen und Künstler, die beiden würden sich in leidenschaftlicher Bewunderung in die Arme schliessen — oder einander umbringen.

VON DEN BAYERISCHEN FILIALGALERIEN

VON FRANZ von REBER

A.-Burghausen

Gewiß liegt die mißbilligende Frage nahe, warum man, so lange noch bevölkertere Städte und selbst Kreishauptstädte des Landes ohne Galerien sind, eine nicht unbedeutende Staatsgalerie in eine verhältnismäßig abgelegene Grenzstadt gebracht und dadurch dem Verkehrsstrom entzogen habe. Die Rechtfertigung ist jedoch unschwer. Nur in seltenen Fällen sind derlei Filialgründungen unabhängig von den eben zu Gebot stehenden Räumlichkeiten. Wir wüßten aber keine größere Stadt im Königreich, in welcher sich diese Vorbedingung so leicht und so von selbst erfüllte, wie in der einstigen Fürstenburg an der Salzach. Denn wie in Würzburg, Aschaffenburg, Bamberg und Ansbach stand dort eine Residenz zur Verfügung, die ihrer alten Bestimmung zwar längst vor der Zeit verlustig gegangen war, in der die Stadt durch Abtrennung des Innviertels zur unmittelbaren Grenz- und Provinzialstadt geworden. Die Preisgabe fürstlichen Wohnzweckes aber hatte die Folge gehabt, daß sich die mittelalterlichen Schloßbestände in baulicher Hinsicht länger und ursprünglicher erhalten haben, als in irgend einem anderen Herzogssitz des Landes. Daran änderte sich auch im wesentlichen nicht viel dadurch, daß schließlich weit über ein Jahrhundert lang die stattliche Burg in ihrem südlichen Haupttrakt in eine Kaserne verwandelt worden war. Freilich war der Zustand, den die abziehende Mannschaft des I. Bataillons des 6. bayer. Infanterieregiments bei der am 6. April 1891 verfügten Auflassung der Garnison hinterließ, wenig ansprechend: äußerlich Vernachlässigung und Verfall oder Ersatz durch unwürdige Anbauten, innerlich eine den Kasernzwecken angepaßte Einrichtung, Verhüllung der schönen Holzdecken durch Weißdecken, jämmerliche Fußböden, Türen und Treppen, eiserne Oefen statt der Kamine, verlegte Herde mit langen Rohrleitungen in die Kamine. Allein die Räumung offenbarte das Bedürfnis der Herstellung des geschichtlich und kunstgeschichtlich bedeutsamen Bauwerkes.

Obwohl aber dieses Bedürfnis keinem Einsichtigen verborgen bleiben konnte, wurde die Erhaltungs- und Restaurationsfrage ernstlich erst ins Auge gefaßt, als ein heftiger Sturm das aus der Kasernezeit stammende Zinkdach des Haupttraktes aufgerollt, und dadurch diesen mit rascher Zerstörung bedroht hatte. Eine weitergehende Restauration konnte jedoch füglich nur mit Rücksicht auf die künftige Benutzung der Räume in die Wege geleitet werden. Dabei durfte die Schönheit der Lage und des Rundblickes, die einstige Würde des Gebäudes und seine Geschichte, auch der eventuelle Nutzen für die durch die Auflassung der Garnison

geschädigte und entsprechend schadlos zu haltende Stadt nicht außer Betracht bleiben, so daß der Gedanke an eine Strafanstalt nach dem Vorbild der Plassenburg bei Kulmbach bald über Bord geworfen werden konnte. Außerdem leiteten die Anfänge eines städtischen Museums, die schon seit einigen Jahren die linksseitige Torhalle des inneren Schlosses als zu eng hatten erscheinen lassen, auf eine staatliche Ergänzung namentlich durch Gemälde, und die Gemäldeausstattung der sich reichlich darbietenden Räume führte ganz von selbst auf eine Filialgalerie, für welche die bayerischen Staatsdepots Material genug darboten. Der Erfolg rechtfertigte auch den Entschluß der kgl. Staatsregierung: der Besuch der Burg mit dem Museum und der Galerie wuchs von Jahr zu Jahr und überstieg bald die Besuchsziffer der Schloßgalerien von Bamberg und Ansbach, ja selbst der ungleich bedeutenderen Galerie von Augsburg wie jener von Aschaffenburg, wozu freilich die historische Bedeutung der Burg und namentlich der wundervolle Ausblick nach drei Himmelsgegenden, wie man ihn von allen Fenstern der Galerie aus genießt, wesentlich beitrug.

Von dem bekanntlich 1 Kilometer langen befestigten Burgrücken, der außer zwei Kapellen eine Anzahl von Nebengebäuden enthält, die jetzt z. T. staatlichen Zwecken dienen, z. T. sich in Privatbesitz befinden, konnte natürlich nur der imposante Südtrakt, das eigentliche Wohnschloß der Herzoge in Betracht kommen. Kann auch die Annahme nicht als erwiesen betrachtet werden, daß der Bau schon auf römischen Grundmauern ruht, so geht die Anlage sicher in sehr frühe Zeit zurück, da unmittelbar nach dem 1024 erfolgten Tode Kaiser Heinrich II. dessen Witwe, die h. Kunigunde, urkundlich die „Hofstatt" Burghausen gegen andere Liegenschaften vertauschte. Seit 1072 tritt uns dann mit Sighart I. ein Grafengeschlecht von Burghausen entgegen, das ein Jahrhundert dort hauste, bis ihre Burg mit weitem Gebiet an die Herzoge von Bayern zurückfiel. Zunächst noch an Heinrich XII. den Löwen, der schon 1176 dort getagt, und dann an die Wittelsbacher.

Wahrscheinlich war es unter Otto dem Erlauchten, daß die Fehden dieses mit dem Herzog Friedrich dem Streitbaren von Oesterreich die Befestigungen in besseren Stand gebracht, wie auch der südliche Trakt schon zu jener Ansehnlichkeit gelangt war, daß der bekanntlich künstlerisch nicht anspruchlos aus Italien zurückgekehrte Kaiser Friedrich II. 1235 bei Herzog Otto II. mehrere Tage in Burghausen zu Gaste saß. Noch wichtiger aber wurde der Sitz nach der Landesteilung der Söhne Otto II., bei welcher Burghausen an den Herzog von Niederbayern fiel. Denn nun weilte Heinrich XIII. mit seiner frommen ungarischen Gemahlin Elisabeth viel in der verschönerten Burg, in der auch das Herzogspaar starb. Aehnlich blieben die Verhältnisse unter seinen Nachfolgern, bis Niederbayern unter Ludwig dem Bayer wieder mit Oberbayern verbunden ward (1341). Die Vorliebe der Kaiserin Margaretha, welcher Burghausen 1347—1355 als Witwensitz diente, brachte Burg und Stadt zu weiterer Blüte, zur höchsten aber die Zeit der reichen Herzoge von Bayern-Landshut, zunächst des Herzogs Friedrich, der wie seine Gemahlin die Mailänderin Magdalena im benachbarten Kloster Raitenhaslach auch bestattet wurde. Nachdem aber ein gefürchteter Gefangener des

Landshuter Herzogs, Ludwig der Gebartete von Bayern-Ingolstadt dort mehrere Jahre bis an seinen Tod interniert gewesen, genoß die Burg weniger Vorliebe unter Ludwig dem Reichen, wie dies auch unter Georg dem Reichen der Fall war, seit dieser nach dem frühen Tode seiner Söhne sich von der edlen Herzogin Hedwig von Polen abgewandt, die weiterhin bis an ihr Ende 1502 in Burghausen der Erziehung ihrer Töchter und der Wohltätigkeit lebte. Aus ihrer Zeit stammen noch Steinskulpturen und Wappen am Georgstor und an der Hedwigskapelle, welche Gebäude in ihrer Zeit neugebaut oder erneuert wurden, wie über der Tür zur Schatzkammer die Jahrzahl 1484 noch jetzt lesbar ist.

Die Blütezeit des Schlosses war jedoch mit Herzog Georg vorüber, weshalb sich auch der gotische Charakter der Burg unverändert erhielt. Der Landshuter Erbfolgekrieg, der mit der Besitzergreifung der Burg durch Herzog Albrecht IV. von Bayern endete, hatte das Schloß schon beraubt, und die Münchener Herzoge erschienen, wenn auch Wilhelm IV. seine Söhne unter der Leitung des berühmten Geschichtschreibers Aventin zwischen 1509 und 1515 dort erziehen ließ, nur mehr vorübergehend daselbst. Auch der längere Aufenthalt Elisabeths, Gemahlin des Kurfürsten Maximilian I., 1632, war nur durch die Flucht aus München vor den Schweden veranlaßt. Im spanischen und österreichischen Erbfolgekrieg war dann Burghausen wegen seiner Oesterreich nahen Lage und als befestigter Stützpunkt Kriegsobjekt und kam in wechselnden Besitz. Die fürstliche Wohnstätte geriet als solche in Vergessenheit und erhielt nicht bloß keinerlei Verschönerung mehr, sondern wurde sogar 1751 durch die Anlage eines großen Zuchthauses entstellt, der 12 Jahre später die Umwandlung des südlichen Haupttraktes in eine Kaserne folgte. Das Schicksal des Schloß- und Stadtgebietes aber wurde durch den Teschener Frieden 1779 besiegelt, der das Innviertel an Oesterreich überwies, wodurch Burghausen eine Grenzstadt im buchstäblichsten Sinne wurde, deren Hauptstraße nur wenige Meter von der Grenzlinie entfernt ist.[1])

Als nach der durchgeführten Auflassung der Garnison im Interesse der Erhaltung des historisch und baugeschichtlich bedeutsamen Gebäudes die Restauration des Haupttraktes beschlossen und dessen museale Benutzung festgelegt war, konnte die bauliche Arbeit der Kosten halber nur mit Unterbrechungen betätigt werden und somit auch die Aufstellung der Gemälde nur etagenweise erfolgen. Selbstverständlich wäre es ja erwünscht gewesen, die Auswahl so zu treffen, daß nur Gemälde der deutschen Frühzeit verwendet würden, wodurch die volle Einheitlichkeit der Ausstattung mit dem Gebäude zu erreichen gewesen wäre. Allein dazu hätte der Vorrat der Staatsdepots nicht entfernt ausgereicht, obwohl er in letzter Zeit durch sie Einziehung jener Gemälde, die seit mehr als einem halben Jahrhundert an Kirchen und Anstalten geliehen worden, aber ihren Zweck nicht oder nicht mehr erfüllt hatten, wesentlich vermehrt worden war. Es war also unvermeidlich, der Galerie einen weiteren Umfang dadurch zu geben, daß auch spätere Zeiten und Schulen herangezogen wurden und der Hauptsaal

[1]) Dr. J. G. B. Huber, Geschichte der Stadt Burghausen. 1862. (Leo Russy, Geschichte des Bayerischen Herzogsschlosses in Burghausen.)

mit einer größeren Bildnisreihe ausgestattet wurde. Dabei beförderte die Teilung der Räume in drei Stockwerke die für Belehrungszwecke wichtige Gliederung, indem in der ersten Etage die Deutschen, in der zweiten die Romanen, in der dritten die Niederländer zusammengestellt wurden, während die Fürstenbildnisse, soweit sie in den kunsthistorischen Räumen entbehrlich waren, im „Fürstensaal" der ersten Etage ähnlich gereiht wurden, wie sie vordem in den Repräsentationsräumen der Schlösser Neuburg an der Donau und Dachau gruppiert waren.

Die altdeutsche Gruppe, größtenteils durch die erwähnte Einziehung ausgeliehener Werke gewonnen, ist klein, aber sehr schätzenswert. Ein altniederländisches Bildchen „Anna selbdritt" und ein altkölnisches kleines Triptychon mit der „Anbetung des Christkindes", einst bei der Renovierung der Frauenkirche in München abgegeben, aber auf dem Speicher des Küsterhauses daselbst wiedergefunden, konnten durch Restauration wiederaufstellbar gemacht werden. Zeigt auch das erstere Memlings Email und Schmelz nicht mehr, so steht es doch in der empfindungsvollen Formensprache diesem Meister näher als irgend einem anderen Quattrocentisten der Niederlande; recht anziehend durch seine komplizierte Beleuchtung, vom Kinde, dem herabschwebenden Engel, vom Monde und von der Kerze Josephs ausgehend, ist das zweitgenannte Triptychon. Wichtiger sind zwei große Altarflügelgruppen, die eine von Gabriel Maelesskircher, von 1453 an in München nachweisbar, Ratsmitglied von 1467, gestorben 1495 (Mitteilung von Dr. Buchheit, die andere Gruppe, traditionell einem Hans Olmdorfer (?) zugeschrieben, aber von Dr. Buchheit auf Grund eines Urkundenfundes von Kooperator Hartig in München, durch den Vergleich mit dem großen Altarwerk von S. Peter in München, und durch das zu den Burghauser Flügeln gehörige Mittelbild mit zwei weiteren doppelseitigen Flügeln im Nationalmuseum zu München von Dr. Buchheit für Jan Polak, seit 1484 nachweisbar, seit 1488 Stadtmaler in München, gest. 1519, in Anspruch genommen. Die vier Flügel der beiden Gruppen sind durch Abnahme der Rückseiten auf acht Bilder vermehrt worden, die zu den hervorragendsten Stücken der ganzen Galerie gehören. Die vier Gemälde von Maelesskircher mit der Darstellung des Oelberges und der Entkleidung Christi vor der Kreuzigung auf den einstigen Vorderseiten und mit der Enthauptung und Bestattung des h. Quirinus (Sigismund?) auf den einstigen Rückseiten zeigen einen Meister, der in den schlanken Figuren, in Stellung und maßvoller Bewegung, in der weichen Formengebung, Farbe und Modellierung scharf kontrastiert mit den Polakischen Flügelbildern, die mit den genannten Altarbestandteilen des Nationalmuseums aus der ehemaligen Franziskanerkirche zu München stammen. Denn der derbe, aber geistreiche Künstler strotzt von grotesker Lebendigkeit und von einem Phantasiereichtum, der jeden freien Fleck der Tafeln mit Nebenszenen ausfüllt, dessen etwas brutale Neigung zu realistischer Uebertreibung aber durch die Henkergestalten der vier Passionsdarstellungen allzusehr genährt wird. Das Eccehomobild ist mit 1492 datiert. Aus den zurückgezogenen Ausleihungen kamen dann noch zwei andere hübsche Tirolerbilder in unsere

Sammlung, der „Tod Mariens“ aus der Schule des Mich. Pacher und der „erste Tempelgang Mariens“, mit MR und 1502 bezeichnet, von Marx Reichlich, einst im Chorherrnstift Neustift bei Brixen.

Daß überhaupt die Unterstellung falsch, es seien die neueren Filialgalerien Ablagerungen geringwertiger Rückstände, erhellt aus dem Umstande, daß eine Anzahl altdeutscher Werke geradezu aus der Pinakothek stammt, wo sie aus Raumgründen entbehrlich geworden waren. So die beiden Altarflügel von Hans Burgkmair von 1518, die beiden Johannes darstellend, von welchen das Mittelstück „Johannes auf Pathmos“ sich noch in der Pinakothek, zwei weitere Flügel aber sich in der Schleißheimer Galerie befinden. Ferner die zwei Zeitblom nahestehenden oberschwäbischen Bilder mit S. Antonius Eremita und S. Georg, wie auch das schöne Susannabild, angeblich von Feselen, wahrscheinlich ein Werk der Münchener Schule, einem Beham oder Refinger nahestehend, welches 1632 von den Schweden aus der Kunstkammer Maximilians I. entführt und 1891 aus dem Besitz des Herrn Osbahr in Stockholm zurückgekauft worden ist. Weiterhin auch die hübsche „Lucretia“, deren Bestimmung als Oberdeutsch füglich in Niederländisch oder Niederdeutsch zu verwandeln wäre. Von größerer Bedeutung als gewöhnlich angenommen wird, erscheint auch das Bildnis des Goldschmieds Albr. Dürer, des Vaters des großen Nürnbergers, mit der Bezeichnung: „Das malt Ich nach meines Vatters Gestalt, da er war sivenzich Jahr alt, Albrecht Dürer der elter“. Das von der Stadt Nürnberg an Karl I. von England abgetretene Original ist allerdings jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland in Sionhouse in England: es steht aber keineswegs fest, welchen Rang unter den vorhandenen Repliken unser Bild einnimmt. Die ersichtlich guten Qualitäten sind übrigens durch spätere Uebermalungen beeinträchtigt, so daß sich eine gründliche Untersuchung durch einen feinfühligen Restaurator sehr empfehlen wird. Aehnlich verhält es sich mit dem wiederholt vorkommenden Bildnis des brandenburgischen Markgrafen Casimir von Lucas Cranach, dessen frühzeitiges Erscheinen am bayerischen Herzogshof (Fickler, Inventar der bayer. Kunstkammer von 1598 n° 2744) natürlich ist, da Casimir der Gemahl einer bayerischen Herzogin, nämlich der Susanna, Tochter des Herzogs Albrecht IV., war. Bevor jedoch die weitgehende (schlechte) Restauration namentlich des Gesichtes abgenommen, wird nicht mit Sicherheit zu entscheiden sein, ob es sich um eine originale Replik oder um eine Arbeit von Schülerhand handle.

Auch unter den wenigen vormaligen Depotbildern erscheinen die beiden Werke des niederdeutschen Meisters Hermann to Ring, bezeichnet „Milesius“ (Thales von Milet) und die „Sibylle von Tibur“ bemerkenswert, allerdings weitgehend restauriert und nur wegen ihres Zustandes seiner Zeit nicht mit den übrigen 12 Philosophen- und Sibyllenbildern in die Augsburger Galerie aufgenommen. Minder erfreulich ist ein dem Wolfgang Huber in Passau zugeschriebenes „Martyrium des h. Leodegar“ aus der Kirche von Loybersdorf bei Wasserburg. Endlich glauben wir annehmen zu dürfen, daß „der betende Gideon vor der Schlacht mit den Medianitern“, bezeichnet mit dem Mgr. H. S., von dem sonst mehr als Bildnismaler bekannten bayer. Hofmaler Hans Schöpfer dem Aeltern (nicht vor

1532 nachweisbar) herrührt, und zwar als Jugendarbeit und aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts durch den seltsamen biblischen Gegenstand vielleicht sogar als Meisterprüfungsstück zu erachten.

Während aber von den 25 Nummern der deutschen Werke des 15. und des Anfangs des 16. Jahrhunderts nur zwei in der vorstehenden Besprechung unberücksichtigt bleiben mußten, stellt sich das Verhältnis des Bemerkenswerten und des Unerheblichen der deutschen Kunst der Folgezeit minder günstig. Denn von den 66 Nummern dieser fast dreihundertjährigen Periode erscheint kaum die Hälfte zur näheren Würdigung geeignet, wenn es auch immer von einigem Interesse ist, die deutschen Kunstleistungen auch dieser Zeit zu durchlaufen.

Obenan stehen die Werke der beiden Hans Schöpfer sen. und jun. Mutmaßlich dem ersteren gehören drei schon in der albertinischen Kunstkammer befindliche Bildnisse, von welchen eines bezeichnet als Alexander Khartauser D. Medicinae, sogar zu den besten Schöpfungen jener Zeit zählt und es begreiflich macht, wenn es mit dem Bildnis eines alten Doktors von Albrecht Dürer des Maximilianischen Inventars identifiziert wird. Es gehört jedoch künstlerisch sicher zu dem Bildnis des Grafen „Wolfgang ab Oetinga“ (mit dem Mgr. H S und dem Schöpfheber) und zu dem Bildnis des herzoglich bayerischen Hofdieners Grebner der Galerie zu Burghausen und steht den Hofdamenbildnissen Albrecht V. (?) ferner, von welchen eine Anzahl im Nationalmuseum zu München, andere, nämlich die Bildnisse der Elisabeth Nothaft, nachmals Fugger mit dem gleichen Mgr. und 1563 der nachmaligen Nonne Elisabeth v. Fels und 1566, der Anna v. Pödschach, nachmals Welser von 1549, der Gräfin Elisabeth Hardöck, der Ursula Nothaft, nachmals Weichs und der Katharina Oberan, nachmals Nunsdorfer, in der Burghauser Galerie aufgestellt sind. Jedenfalls entstammen diese Hofdamenbildnisse einer anderen Entwicklungsstufe als die drei erstgenannten männlichen Porträts, von welchen sie sich durch ihre bläßliche Farbe, harten Umrisse und unproportiniert kleinen Hände wesentlich unterscheiden, was nicht bloß auf Rechnung der idealistisch konventionellen Haltung der Damenreihe gesetzt werden kann, so daß wir geneigt sind, die letzteren trotz der frühen Datierung der Pödschach Hans Schöpfer dem Jüngeren zuzuschreiben.

Ein ganz hervorragendes bezeichnetes Altargemälde von Christoph Schwarz, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts aus S. Salvator in Augsburg gekauft, unbegreiflicherweise 1872 an die Dorfkirche von Willmatshofen bei Gessertshausen geliehen und dort unverantwortlich auf den Speicher versetzt, um einem traurigen neuen Bilde in einem neuen gotischen Altar Platz zu machen, und deshalb bei der Revision zurückgezogen, ist die große Darstellung Mariä in der Glorie, der Dimensionen wegen im Treppenhaus der Galerie aufgestellt. Oben erscheint Gott Vater und die Taube nebst dem von Engeln getragenen Christusmonogramm und musizierenden Engeln, in der Mitte Maria auf Wolken sitzend und von Engeln umgeben, unten vor einer fernen Stadtansicht (Augsburg?) in einer Wildnis Johannes auf Pathmos. Leider trägt das Bild keine Datierung,

läßt aber erkennen, daß Schwarz seine letzte Ausbildung in Venedig bereits genossen. Ein zweites dem Schwarz zugeschriebenes Werk „Der Kreuztod Christi" ist leider in einem sehr schlechten Zustande, dadurch doppelt bedauerlich, daß eine Restauration der zahlreichen Risse zu weit führen müßte.

Von geringerer Qualität ist ein aus Kloster Baumburg stammendes Rosenkranzbild des seltenen zwischen 1605 und 1622 erwähnten David Werl von Memmingen, mit welchem die Reihe der Werke des 17. Jahrhunderts beginnt. Bezeichnet mit dem Namen und der Jahrzahl 1608 erscheint es bemerkenswert durch Nachklänge Dürers, von welchem seine Lehrer, entweder sein Vater, der herzogliche Kammermaler Hans Werl in München, oder Abraham Werl Kenntnis gehabt haben müssen, und welche selbst dem Einflusse des Peter de Wit nicht ganz gewichen waren. Von einer solchen Nachwirkung ist an dem schönen mit J. v. Sandrart v. Stockau 1655 bezeichneten Bilde „Tod Mariens", mit welchem der niederländische Einfluß bereits lebhafter auftritt, nichts mehr zu verspüren. Ganz in niederländischen Bahnen endlich erscheint dann Joh. Spielberg aus Düsseldorf als direkter Schüler des Gov. Flinck in Amsterdam in dem Bildnis der Anna Catharina Constantia von Polen, Gemahlin des Kurfürsten Philipp Wilhelm von der Pfalz. Ist daran auch der goldige Ton seines Lehrmeisters verloren gegangen, so doch nicht dessen charakteristische und persönliche Bildnisauffassung. Recht erfreulich aber erweist sich Peter Freiherr v. Strudel auf Strudelsdorf, geb. 1648 zu Cles in Tirol und gest. 1717 als Akademiedirektor in Wien, der niederländische und italienische Einflüsse verbindend in einem Kruzifixus und in zwei Amorettenspielen seinen Lehrer Karl Loth mindestens erreichte, wenn nicht überbot. Die im Katalog noch unter den unbekannten Italienern unter 159 eingereihte „Magdalena" dürfte, wie dort bereits vermerkt wird, jetzt als Joh. Ulrich Loth angenommen werden. Eine große italienische Landschaft mit Vieh von Joh. Heinr. Roos bezeichnet und mit 1662 datiert, steht vielleicht hinter zwei kleineren Gegenstücken mit Abendlandschaft und Vieh, vollbezeichnet und 1668 datiert, zurück. Ganz respektabel aber sind die drei Hamburger Stilllebenmaler vertreten, nämlich Cornelius N. Gysbrechts, vielleicht holländischer Herkunft, dessen bezeichnetes Memento mori von 1662 mit Blumen, verglimmendem Licht, Globus, Geige, Standuhr, Taschenuhr, Totenschädel und Notenheft, in Zusammenstellung und Malweise an Verendael gemahnend auf einer Urkunde leider nicht mehr als „Von Gottes genaden wür Albrecht in . . ." entziffern läßt, dann der auch als Historien- und Bildnismaler tätige Georg Hinz, in zwei schönen erst 1897 erworbenen bezeichneten Geschirrstilleben vertreten, endlich Franz Werner Tamm, dessen Früchtestück zwar nicht bezeichnet, aber trotzdem bezüglich seiner Urheberschaft kaum zu bezweifeln ist.

Von den deutschen Malern des 18. Jahrhunderts erwähnen wir in erster Reihe ein bis 1870 in der Pinakothek befindliches Kapitalstück von unserem Cosmas Damian Asam, ein Rosenkranzbild, mit der thronenden Maria, den heiligen Dominikus und Rosa nebst Engeln. Das farbenfrische, wenn auch etwas dekorative und empfindungsarme Bild überbietet jedenfalls die Leistungsfähigkeit seines italienischen Lehrmeisters Gius. Ghezzi. Außer diesem sind von dieser

Spätzeit noch zu erwähnen ein bezeichnetes Bild von Januarius Zick, das Opfer Abrahams in rembrandtischer Nachwirkung, und Joh. Georg Ziesenis, dessen in miniaturartiger Feinheit an Mieris gemahnendes Bildnis der Kurfürstin Elisabeth Auguste von Sulzbach, Gemahlin des Kurfürsten Karl Theodor, eine Wiederholung des mit Ziesenis 1757 bezeichneten Bildnisses der Clementinischen Sammlung in Schleißheim darstellt. Endlich sei noch der zwei landschaftlich und kulturgeschichtlich interessanten Bilder des Münchener Joseph Stephan gedacht, die anläßlich eines Besuchs Karl Theodors in München veranstaltete Hirschjagd und Illumination auf dem Würmsee am 27. April 1752 darstellend.

Zwölf andere in Burghausen vertretene deutsche Maler können wir, ohne der Unbekannten überhaupt zu gedenken, nur nennen, mehr weil sie nicht in einem ihrer Hauptstücke vorliegen, als weil sie überhaupt als belanglos erscheinen. Denn es sind durchaus nicht unbekannte Namen, wie Joh. Gg. Fischer, Joh. Rud. Byß, Franz Joach. Beich, Joh. Alb. Angermeyer, Ad. Manyöcki, Joh. Lauterer, Chr. W. E. Dietrich, Joh. Gg. Trautmann, Dan. Hien, Christ. Unterberger, Gg. Fr. Meyer und Jak. Dorner sen.

Die Sammlung italienischer Meister, in 70 Gemälden die zweite Etage einnehmend, ist überhaupt fast nur für den Freund des Seicento und Settecento erfreulich. Denn die als Andrea del Sarto aus der Düsseldorfer Galerie in Staatsbesitz gelangte und lange Zeit ausgeliehene H. Familie kann nur als florentinisches Schulbild betrachtet werden, wenn es auch Anklänge an den Meister enthält. Von den vier Bassani dürfte vielleicht die Kornernte mit starkem Vorbehalt dem Giacomo zugeschrieben werden, die beiden Paolo Veronese wie die beiden Moroni sind Schulbilder, die schöne Dame von Paris Bordone, vormals in der Pinakothek, ist längst als Kopie von Lattanzio Guarena nachgewiesen, ebenso wie die Wiederholung des bogenschnitzenden Amor von Parmeggianino in der k. k. Galerie in Wien als solche des Jos. Heintz † 1609 in Prag. Die dem Luca Cambiaso zugeschriebene h. Familie scheint später. Bedeutendere selbständige italienische Werke Burghausens hatten ihren Ursprung erst um 1600 und später. So die beiden Palma il Giovine, dessen „Christus bei der Samaritanerin“ sogar ungewöhnlich schön, während die Anbetung der Hirten leider zu sehr beschädigt ist, um noch mit Erfolg restauriert werden zu können. „Joseph als Traumausleger“, dem Cristofano Roncalli zugeschrieben, ist ein ziemlich mäßiges Werk, während die h. Familie von Camillo Procaccini vielleicht doch mit Unrecht als Kopie bezeichnet worden ist. Die Verkündigung an die Hirten von Jusepa Ribera aber würden wir für das beste Bild der italienischen Abteilung halten, wenn wir es nicht gesehen hätten, daß es zwar sehr geschickt, aber sehr weitgehend restauriert worden ist, um zu verhindern, eine vollständige Ruine zu werden und um es noch galeriefähig zu machen. Die Einwanderung Abrahams in Kanaan von G. Benedetto Castiglione erscheint endlich als gutes Bild, soweit dies der regenerationsbedürftige Zustand erkennen läßt.

Das Hauptgewicht ruht auf den Eklektikern und ihren Abzweigungen. Jedermann weiß, wie sehr im 19. Jahrhundert die Kenntnis dieser reichen Gruppe auf Grund einer z. T. ganz unverdienten Geringschätzung vernachlässigt worden ist. Das wird sich ja jetzt ändern und wie man die verschollenen Werke wieder aus den Depots und aus weniger bekanntem Privatbesitz hervorholt, so sucht man auch kritisch das Werk der einzelnen zu differenzieren und festzustellen. Wir sind jedoch hierin noch so in den Anfängen, daß es unvermeidlich ist, bei unbezeichneten Gemälden vorerst die traditionellen Bestimmungen aufrecht zu halten, die meist, wenn nicht auf die Entstehungszeit der Bilder, so doch auf eine Zeit zurückgehen, in welcher die Stücke noch entsprechend gewertet und bekannt waren. Von den Bolognesen sind die Hauptmeister selbst nicht vertreten. Aber Gio. Lanfranco und sein Schüler Massino Stanzioni, der erstere eine Hagar mit Ismael, der letztere eine bezeichnete Magdalena darbietend, geben die formale akademische Art der Schule gut, vielleicht noch überboten von dem Renischüler Simone Cantarini, dessen „Lucretia“ und „Eccehomo“ die kalte Abgewogenheit selbst sind. Wir geben freilich dem Bolognesen Lionello Spada, der in seinen „Bauleuten an der Arbeit“ seine bolognesische und caravaggistische Schulung verbunden zeigt oder dem Calabresen Matteo Preti mit der wirkungsvollen Blässe des Nackten, wie sie seine Magdalena zeigt, den Vorzug. Unter den monumentalen Malereien stehen aber jedenfalls die beiden Prachtstücke des Venetianers Andrea Celesti, der seiner heimatlichen Basis caraccistischen Einschlag gibt, obenan: die „Königin Jezabel, den Hunden zur Beute im Palasthof liegend“ und der bethlehemitische Kindermord, sind mächtige Kraftstücke von imposanter Wirkung.

Von den übrigen Malern erscheint P. Francesco Mola mit einer lieblichen „Taufe Christi“ erfreulicher als sein leerer Meister Cavaliere d'Arpino. Sehr mäßig dagegen ist Gianfrancesco Romanelli mit „Salome“ vertreten, wie auch Carlo Maratta, dem eine „Maria mit den zwei Kindern“ und eine „Caritas“ zugeschrieben werden. Um so bemerkenswerter sind einige Kleinkünstler wie der aus Riberas Schule hervorgegangene Gefechtmaler Ang. Falcone oder die Stillebenmaler Francesco Maltese aus Malta und Bartolomeo Betera von Bergamo. Namentlich aber die Meister des 18. Jahrhunderts, wenn wir hier von dem als Landschafter gut vertretenen Paolo de Matteis († 1728) absehn, nämlich der unbekannte Meister der zwei schönen panniniartigen Architekturstücke oder Seb. Conca mit seinen zwei theatralischen Allegorien auf die Fürstenjugend und besonders dessen Mitschüler bei Solimena, Iacinto Corrado, der in einem Rokokostückchen den Besuch der Venus bei Aeneas zu duftiger Darstellung bringt. Für denjenigen also, der nicht bloß den Werken ersten Ranges nachgeht, sondern auch ein Auge hat für zweitrangige Kunst und das Bestreben, es für deren Unterscheidung zu schärfen, ist auch die italienische Abteilung nicht belanglos, ja wir glauben, daß sie schon in den nächsten Jahrzehnten eine höhere Anziehungskraft besitzen wird, als sie seit dem Jahrhundert der überwiegenden Schätzung des Quattrocento besaß.

Der italienischen Abteilung sind einige wenige (8) französische Werke angefügt und gleichfalls in der zweiten Etage aufgestellt, von denen jedoch nur eines hervorragend ist, nämlich ein Hauptwerk von Antoine Pesne, das jugendliche

Selbstbildnis, bezeichnet, aber leider nicht datiert. Der einen grünen Pelzschlafrock über dem am Halse offenen Hemd und eine Art von Turban tragende Meister zeigt eine Ursprünglichkeit und Leichtigkeit der Malerei, die seine späteren Arbeiten der Berliner Zeit nicht mehr verraten. Sonst ist ein der Schule Valentins zugeschriebenes Bild, Judith und Holofernes nicht ohne Verdienst und vielleicht vom Meister selbst. Gut ist auch ein bezeichnetes 1787 in Rom gemaltes Bild des Paul de Saint Ours, die „Abholung der samnitischen Braut", beachtenswert als Probe des beginnenden akademischen Klassizismus. Die lothringischen Fürstenbildnisse sind Hofmalerarbeiten ohne persönliches Gepräge.

Die dritte Etage des Museums enthält die Niederländer, vlämische und holländische Werke gemischt. Von den 64 Gemälden vlämischen Ursprungs steht die Caritas von Frans de Vriendt zeitlich obenan. Die Mutter mit den vier nackten Kindern zeigt den italienischen Einfluß nicht ohne Spuren der vorausgegangenen wie der folgenden nationalen Epoche. Beachtenswert ist auch die „Enthaltsamkeit Scipios", bezeichnet D. O. F. Franck in F., mithin von Franz Francken II. Rubens ist nur durch ein dem Meister sehr nahestehendes Werkstattbild „Maria mit Kind" und durch die Schulwiederholungen des „lachenden und weinenden Philosophen (Demokrit und Heraklit)" vertreten, van Dyck durch einen strittigen Apostelzyklus, den ihm Rooses zuschreibt, Woermann abspricht, und durch ein paar gute Schülerbilder „Christus und die h. Rosalie" wie die Replik des in der k. k. Galerie zu Wien n° 1045 befindlichen Bildnisses der Erzherzogin-Nonne Clara Eugenia. Vorzügliche Repräsentanten der monumentalen Antwerpener Schule sind dann zwei Sebastianbilder, das eine bezeichnet als Thomas Willeboorts, das andere wohl Jan Boeckhorst zuzuschreiben, der Petruskopf von Jordaens dagegen gibt von diesem keine genügende Vorstellung. Wie lange aber der von Rubens und Jasper de Crayer begründete Monumentalstil vorgehalten, bezeugt Victor Honoré Janssens von Brüssel († 1393), dessen vier große Gemälde der Geschichte des Täufers trotz des bereits dekorativen Charakters den Ausgangspunkt nicht verkennen lassen.

Von nicht minderem Interesse ist eine Reihe von Gemälden anderer Richtung. Es wäre zunächst wohl wünschenswert, für die Bildnisserie der Familie des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz einen sicheren Künstlernamen zu finden. Ebenso für die teniersartige „Burg am Meer" oder die momperartige Winterlandschaft mit der Plünderung eines Dorfes, deren sicher falsche Bezeichnungen natürlich keine Gewähr bieten. Eine sehr schöne Folge liefert Gerard de Lairesse: „Salomons Götzenopfer", bezeichnet mit dem Monogramm G L, die „Befreiung der Andromeda", „Odysseus und die Sirenen" und „Odysseus, durch Athene wieder in seine frühere Gestalt gebracht". Das kleine Federviehstück von Jan Fyt ist trotz der besonders unruhigen Lichter schön und echt, und dasselbe gilt von den beiden Pieter v. Bloemen, von welchen die Karawane auch signiert ist, wie dies an dem Viehmarkt des Pieter Bout ebenfalls sich findet. Außer der künstlerischen auch von gegenständlicher Bedeutung ist das große mit dem vollen

Künstlernamen bezeichnete Bild von Alex. van Bredael, den Einzug des Kurfürsten Max Emanuel in Brüssel darstellend. Das Reitergefecht von Boisleduc am 5. Febr. 1600 aber könnte qualitativ ohne Bedenken dem Pieter Snayers zugeschrieben werden, wenn nicht nach der den Vorgang erklärenden Inschrift die Bestellung wohl bald nach dem Ereignis stattgefunden haben dürfte, wonach der im Jahre des Gefechts achtjährige Künstler außer Betracht bleiben müßte. Von Pieter Horemans endlich können wir nur die Zahl der hier vorhandenen 12 Bilder des fleißigen Hofmalers rühmen, deren Datierungen sich zwischen 1759 und 1768 bewegen.

Der holländischen Gemälde sind nur wenige (15), darunter ein Drittel von nicht geringer Bedeutung. Ein Kuriosum ist Jan Weenix „Apotheose der Maria Anna Luise von Medici", welches große aus Düsseldorf stammende Deckenbild einen seltsamen Versuch des bekannten Tiermalers auf einem seiner Art ganz ferneliegenden Felde darstellt. Hübsch sind „Pallas und die Musen", bezeichnet mit Jan de Wet, dann das gleichfalls bezeichnete „Lagerleben" von Dirk Maas, das „Bauernleben" von Gillis Hondekoeter und die mit J. Sonje 1691 signierte, an Saftleven gemahnende Flußlandschaft. Jan F. de Wette, Pieter van Slingeland, Jan Frans van Douven und Jan Philipp van der Schlichten sollen bloß genannt werden.

Der Hauptsaal des ersten Stockwerks, wegen seiner jetzigen Ausstattung „Fürstenzimmer" genannt, enthält ausschließlich Fürstenbildnisse, meist bei der Räumung der Schlösser Neuburg und Dachau in die Depots gelangt. Es ist eine Sammlung von großem ikonographischen, zum Teil auch künstlerischen Interesse, wenn auch die Künstlernamen fast durchaus fehlen. Den Kunsthistoriker fesseln namentlich die 7 Gemälde des wittelsbachischen Hauses aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, von welchen Herzog Ludwig, Bruder Wilhelms IV. und des letzteren Gemahlin Jacoba v. Baden, wie Susanna, Wilhelm des IV. Schwester, Gemahlin Casimirs von Brandenburg, sämtlich 1531/2 gemalt, dem Lud. Refinger zugeschrieben worden sind. Künstlerisch verwandt sind die vier Bildnisse des Kurfürsten Ottheinrich, der Pfalzgräfin Maria, Tochter Casimirs von Brandenburg, Gemahlin des Friedrich von Simmern, und des Herzogs Georg des Reichen von Bayern-Landshut, † 1503, nach der gleichzeitigen Inschrift von einem alten Conterfaid (des Hans Wertinger?) abgemacht. Das Bild des Ottheinrich trägt das Monogramm P. G., dessen Deutung erst zu suchen ist; dieses dürfte wohl auch den drei übrigen Bildnissen zukommen.

Aus dem 16. Jahrhundert ist dann zunächst eine Reihe von Bildnissen der schottischen Könige von Jakob II. (1437—66) beginnend bis Jakob VI. von Schottland, nachmals Jakob I. von Großbritannien. Das Bild des letzteren trägt das Jahr 1592 und ist ohne Zweifel nach dem Leben gemalt, während die übrigen wohl von derselben Hand nach älteren Vorbildern kopiert sind. Das letztere gilt auch von Maria Stuart, die vier Jahre vorher, 45 Jahre alt, enthauptet wurde, doch wird das letztere Bildnis dadurch ikonographisch keineswegs entwertet, da es nach Alter und Gestalt wie nach der unsympathischen Erscheinung keine

Spur von Idealisierung verrät. — Gleichfalls der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörig ist dann das hübsche Bildnis des jugendlichen Philipp II. von Spanien, bei welchem spanische Schule vorauszusetzen. Deutscher Entstehung aber ist das Kaiserpaar Maximilian II. und Maria, Tochter Karl V., wohl schon unter Albrecht V. von Bayern erworben, da es im Ficklerschen Inventar unter n⁰ 3131 und 3027 erwähnt wird. Aus dynastischen Gründen interessant ist dann auch das Pfalzgrafenpaar Philipp Ludwig von Pfalz-Neuburg und Anna, die Erbtochter des Herzogs Wilhelm v. Jülich-Cleve-Berg, welche die genannten Gebiete dem Pfalzgrafen zugebracht, die erst 1805 für Bayern wieder verloren gingen. Obwohl die Inschriften dieser mit 1877 datierten Bildnisse ein Alter von 30 und 25 Jahren verzeichnen, läßt sie die Malerei, die nicht ohne charakteristisches Verdienst, beide ältlich und trocken erscheinen.

Aus dem 17. Jahrhundert stammen schöne französische und spanische Bildnisse. So Heinrich II. und dessen Gemahlin Maria von Medici und zwei sehr hübsche frisch gemalte Bildnisse des Herzogs Philipp I. von Orleans (?) und dessen Gemahlin Elisabeth Charlotte von der Pfalz. Dann von einem spanischen Maler Philipp III. von Spanien und ebenfalls in ganzer Figur, die Hand auf das Haupt eines nebenstehenden Töchterchens legend, dessen Gemahlin Margaretha, welche letztere in einem zweiten von einem französischen Maler in Halbfigur hergestellten Gemälde, durch den Unterschied bemerkenswert zum Vergleich steht. Auf Originalen von Velazquez beruhend mögen dann die Porträts Philipp IV. und seiner Gemahlin Maria Anna von Oesterreich gelten. Vor deutschen Fürstlichkeiten steht freilich das Kniestück des Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg dem Bildnisse von van Dyk (Alte Pinakothek) weit nach. Der Urheber der auffällig schlanken und blassen Witwengestalt Eleonore von Mantua, Gemahlin Kaiser Ferdinand III., wird vielleicht seiner Eigenart wegen noch zu ermitteln sein, als ein Werk des Adrian van der Werff aber wird jeder das Bildnis Johann Wilhelms von der Pfalz, des Begründers der Düsseldorfer Galerie, erkennen. Der Maler des wenig späteren Bildnisses des Kaisers Karl VI. ist unbekannt.

Daß der Verfasser eine Pastellserie von 59 Nummern aus der Maxburg, die bayerische Linie von den Agilolfingern beginnend, als Fries im Fürstensaal aufgestellt, hat Beanstandung gefunden. Sie ist allerdings künstlerisch unerheblich, aber als Fries gereiht dekorativ und inhaltlich lehrreich, wenigstens von Albrecht IV. an, da die vorausgehende Reihe nicht porträtartig ist und sein kann.

Wir dürfen schließlich behaupten, daß es wenige Galerien gibt, deren Räume so erfreulich sind als trotz aller Einfachheit jene des Burghauser Schlosses. Denn sie sind durch ihr wiederhergestelltes Deckenwerk interessant, von angenehmen Höhen und Erstreckungen, weiß getüncht mit Holzsockel, was unter allen Umständen für alte Bilder am günstigsten, in Hinsicht auf Beleuchtung befriedigend durch die im allgemeinen vorteilhaft angeordneten, gelegentlich durch Erker vorgeschobenen Fenster. Dazu kommt eine prachtvolle Aussicht nach drei Seiten, einerseits mit dem Blick auf die tief unterhalb des Burgrückens sich erstreckende

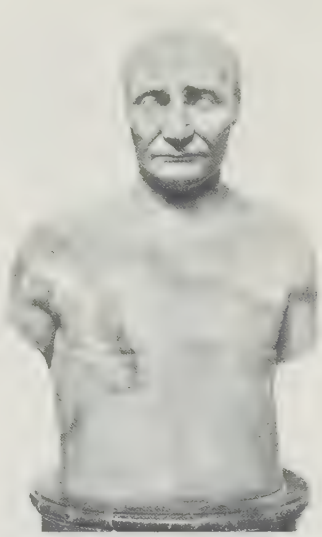
Stadt wie auf das hügelige österreichische Nachbarland, anderseits salzachaufwärts in weiter Fernsicht, endlich auf das schöne Seebecken des sog. Wöhr mit den vorgeschobenen Befestigungen auf der jenseitigen Höhe. Der reiche und freundliche Ausblick verhindert jede Ermüdung, welche auch ein Gang durch die übrige Burg nicht aufkommen läßt. Denn es fesselt dabei der gewaltige säulengetragene Palas, neuerlich tadellos hergestellt, und nicht minder das gotische Kapellenpaar wie die fortlaufende Fortifikation. Von besonderem Reiz sind dann Räume und Inhalt des städtischen Museums, das unter der regen Tätigkeit seines Konservators Stechele fortgesetzt bereichert und verbessert wird und dem weitere Nachhilfe durch staatliche Zuwendungen, mit welchen der Anfang gemacht worden, zu wünschen ist.

BERICHTE DER HOF- UND STAATS-SAMMLUNGEN, DES MUSEUMS-VEREINS UND DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT

K. GLYPTOTHEK UND SKULPTUREN-SAMMLUNG DES STAATES. 1909.

VON PAUL WOLTERS

Bildnis eines kahlköpfigen Mannes, aus Rom oder wenigstens aus nächster Umgebung Roms; weißer Marmor. Es sind drei zusammenpassende und dann 60 cm in der Höhe messende Bruchstücke einer Statue; Kopf, Schultern, die oberen Teile der Arme und ein Teil der rechten Seite. Eine große Lücke, die sich auch in der Abbildung leicht erkennen läßt, ist bei der Zusammenfügung mit Gips gefüllt worden; sie zieht sich mit einer scharfen Spitze bis in die Gegend der rechten Schulter hin. Die Arbeit ist charakteristisch, aber derb; die Oberfläche ist vielfach nicht geglättet und läßt die Spuren des Raspels deutlich erkennen. Auf der Stirn erscheint ziemlich genau über der Nase, etwas nach der linken Seite des Dargestellten hin (ungefähr 4 cm über der Nasenwurzel) ein kleines, schräges, mit leichtem Strich eingraviertes Kreuz, und etwas schräg nach links aufwärts davon ein gleiches, senkrecht stehendes. Die kreuzförmigen Narben zusammen mit der Kahlköpfigkeit weisen diesem, dem 1. Jahrhundert nach Chr. angehörigen Bildnis seine Stelle unter den sog. Scipioköpfen an. Wie haltlos die Gründe sind, welche zu dieser Benennung Anlaß gegeben haben, ist schon von Bernoulli (Röm. Ikonographie I S. 47) genügend hervorgehoben worden, ohne dass er sie entschieden hätte fallen lassen, und solange man sich nicht von der Vorstellung frei machte, daß alle diese Büsten eine und dieselbe Person darstellen sollten, war selbst bei entschiedenerer Kritik der Weg der Erkenntnis verbaut (Berliner Gipsabgüsse, Nr. 1631. Arch. Jahrbuch 1890 S. 214; an letzterer Stelle hätte die Deutung „Ennius“ nur auf den Bronzekopf Villa Ercolanese Taf. 11,2 beschränkt bleiben müssen, da gerade dieser nicht kahl rasiert, sondern kurz geschoren ist, doch scheint mir jetzt das Monnus-Mosaik für diese Benennung ein zu unsicheres Fundament) und man hielt immer noch, wenn auch zweifelnd an dem Namen Scipio fest (z. B. Helbig, Führer[3] I S. 324). Erst Six (R. M. 1895 S. 184) legte mit Nachdruck dar, daß die große Reihe der Scipio-Köpfe Bildnisse ganz verschiedener Personen enthalte und glaubte die Erklärung der Kahlköpfigkeit in der Nachricht zu finden, daß in Rom dem Sklaven bei der Freilassung der Kopf rasiert worden sei. Seine Deutung der typischen



Narben am Kopf aus dem Akt der Manumission hat als unwahrscheinlich keinen Beifall gefunden. Eine neue Deutung gab dann W. Dennison (American journal of arch. 1905 S. 11), der wieder ausgehend von der Kahlheit, die Dargestellten für Isispriester erklärte und die Narben aus religiösem Brauch herleitete. Wie F. Hauser (ebenda 1908 S. 56) erkannte, wird diese Deutung ausschlaggebend durch das neue Münchner Bildnis bewiesen; denn seine eigentümliche Tracht, ein schlichtes Gewand, das nur bis unter

die Achsel reicht, ist eben für die Isispriester charakteristisch. Nur werden wir uns hüten müssen alle diese kahlköpfigen Bildnisse ebenso zu deuten. Die heroisch nackte Statue aus Delos (Athen 1828. Couve im B. C. H. 1895 S. 482 und in der Revue arch. 1898, I Taf. 2 S. 14), vor der mithradatischen Verwüstung der Insel anzusetzen, kann kein Priester sein, übrigens auch kein Freigelassener, und Couve's frühere Deutung auf einen Athleten wird nur durch die nicht ganz sicher und vor allem nicht für vorchristliche Zeit bezeugte Sitte dieser Leute, den Kopf zu rasieren (Lukian, Ἑταιρ. διαλ 5, 3. Pauly-Wissowa III S. 2586) empfohlen und ist von Couve selbst durch die auf eine Ehrenstatue ersetzt worden.

K. VASENSAMMLUNG 1908 UND 1909

VON JOHANNES SIEVEKING

Die Neuerwerbungen der K. Vasensammlung in den Jahren 1908 und 1909 galten vor allem dem Ausbau der bisher nur schwach vertretenen Gattungen, der dem attischen schwarzfigurigen Stil vorausgehenden Keramik und den hellenistischen Vasen. Hervorzuheben sind:

1. Gefäße des geometrischen Stils.

Fig. 1.

a) Führer No. 1318. Großer bauchiger Krater aus Attika. Höhe 40 cm, Umfang 1,54 m. Scharf abgesetzter Mündungsrand, zwei doppelbügelige Henkel. Der untere Teil des Gefäßes ist mit rotbraunem Firnis bedeckt und unverziert, der Raum zwischen den Henkeln in Vertikalstreifen gegliedert, die mit verschiedenen linearen Mustern gefüllt sind. Unten und neben den Henkeln konzentrische Kreise.

b) Führer No. 443 (Fig. 1). Grosse Amphora der größtenteils schwarz gefirnißten Art. Höhe 73 cm., Umfang 1,26 m. Angeblich aus Melos, vermutlich aber aus Attika, da in Form, Mündung, Henkeln und bis auf nebensächliche Abweichungen auch in der Dekoration ganz übereinstimmend mit dem Athener Gefäß Archäol. Jahrb. 1899 S. 199. Fig. 66.

Fig. 2.

Fig. 3.

c) Aus einer Reihe kleinerer geometrischer Gefäße, die sämtlich aus Attika stammen, sind zwei wegen ihrer seltenen Form hervorzuheben (Fig. 2 u. 3). Diese wiederholt sich an zwei Exemplaren in Athen. Archäol. Jahrb. 1899 S. 214. Fig. 94 und 95, die jedoch in der Dekoration abweichen. Die Höhe des henkelkorb-

artigen Gefäßes beträgt 22 cm, mit Henkel, die des anderen 9½ cm mit Henkel.

2. Protokorinthischer Skyphos (Fig. 4 u. 5) Höhe 8, 9 cm. Aus Sammlung Vogell, Kat.-No. 16. Bemerkenswert die menschenfressende Schlange.

Fig. 4.

Fig. 5.

3. Große runde Schüssel mit Deckel aus Klazomenae. (Fig. 6.) Höhe 38 cm, Umfang 1,47 m. Ergänzt die Hälfte des Deckels und der halbe Henkel mit dem einen Frauenkopf. Ganz singuläre Form. Auf dem Gefäßrund ist ein Frauenreigen und ein Altar dargestellt, den Deckel schmücken Tierfriese. Vgl. Ant. Denkm. II Taf. 54 ff. Das Stück wird nach einer Zeichnung Reichhold's von R. Zahn veröffentlicht werden.

Fig. 6.

4. Führer No. 448. Kleine Kanne der sog. Fikelluragattung. Höhe 10,3 cm. Aus Sammlung Vogell, Kat.-No. 47. Mäander am Hals, Knospen auf der Schulter, Halbmondstreifen am Bauch. Hoher Henkel. An dem Ausguß weiß aufgemalte Augen.

5. Führer No. 1350. Großer eiförmiger Krater der sog. Phalerongattung mit enger Mündung und zwei doppelbügeligen Henkeln. (Fig. 7).

Fig. 7.

Höhe 44 cm. Umfang 1,38 m. Aus Ägina. Kurz erwähnt Münchner Jahrb. 1908 I S. 60. Auf beiden Seiten ein Löwe, der ein Reh packt. Unter den Henkeln große Palmetten.

6. Eine Serie italokorinthischer, italoprotokorinthischer und italogeometrischer Gefäße. Unter letzteren sind hervorzuheben zwei lokal-apulische Stücke, ein 23 cm hohes blumentopfartiges Gefäß mit rot aufgemalten, konzentrischen Halbkreisen und eine 32 cm hohe weitbauchige Flasche mit blaurotem Netzwerk geschmückt.

7. Vier etruskische Buccherogefäße, darunter ein 15 cm hoher Becher, getragen von vier weiblichen Figuren.

8. Führer No. 3254. Ein apulischer Fischteller, Durchmesser 20 cm.

9. Von Hellenistischen Gefäßen konnten aus der 1908 versteigerten Sammlung Vogell etwa 20 vor allem für die Gefäßformen charakteristische Proben, größtenteils durch die Libe-

ralität des Herrn James Loeb, erworben werden. Hervorzuheben sind unter ihnen zwei große schwarzgefirnißte Amphoren mit weißer und roter Bemalung (No. 302 u. 304 des Auktionskatalogs), zwei ebenfalls schwarzgefirnißte Schalen mit hohen, umgebogenen Henkeln und reizender Bemalung, No. 337 des Katalogs (Fig. 8) mit Wein-

Fig. 8.

ranken und der Inschrift ΥΓΙΕΙΑΣ, No. 334 mit Delphinen auf Wellen und der Inschrift ΦΙΛΙΑΣ, ein apulischer Askos mit 2 Mündungen (Kat. 574) sowie 4 „megarische Schalen". Ferner erhielt die Sammlung Proben der aus Teano Sidicino in Campanien stammenden, schwarzgefirnißten Tonware mit eingepressten Verzierungen und gelber, weisser und roter Bemalung und zwar 3 Teller (Fig. 9) und ein oben mit Sieb ver-

Fig. 9.

sehenes, guttusartiges Gefäß, endlich 5 der schwarzen, campanischen Reliefgutti und 3 Hydrien der sogenannten Hadragattung, eine aus Sammlung Vogell (Kat. 395), zwei in Alexandrien erworben.

10. Unteritalisches Rhyton in Gestalt eines Widderkopfes mit weißem, kreidigem Überzug. Höhe 22 cm.

BERICHT ÜBER DIE NEUERWERBUNGEN DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS IM ERSTEN HALBJAHR 1909.

VERFASST I. V. VON PHILIPP M. HALM.

Unter den Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums im ersten Halbjahre 1909 nimmt die hervorragendste Stelle die architektonische Ausstattung eines Salons des 18. Jahrhunderts ein, die aus einem ehemals dem bekannten bayerischen Gesetzgeber Wiguleus Aloysius von Kreittmayr gehörigen Hause — München Burgstraße 3 — stammt. Die Ausstattung gehört zwei verschiedenen Zeiten an. Eine außerordentlich zierliche figurale Hohlkehlenstuckierung und das Milieu der Decke sind in Frührokokoformen gehalten und wohl gleichzeitig mit einer gußeisernen Wappenplatte von 1721 entstanden, welche auf den früheren Besitzer des Hauses, den Generalfeldmarschall Barth. Grafen von Costa hinweist. Die übrigen Teile gehören einem Umbau des Salons um 1760 an. Das schönste und wertvollste Stück ist der ebenso stattliche wie elegante Kamin von rotem Marmor mit einem reich geschnitzten im Stile Effners, des feinsinnigen Dekorateurs von Schleißheim, gehaltenen Rokokoaufsatz, der außer einem niederen Spiegel ein dekorativ sehr wirksames Oelgemälde von Johann Schönfeld: Aeneas und Anchises, umrahmt. Der gleichen Zeit entstammen noch zwei gute Supraportenbilder „Christus im Hause des Simeon" und „Christus unter den Pharisäern". Die gesamten Ausstattungsstücke wurden von Hofapotheker Rehm in Regensburg, als Bevollmächtigten der Erben des Generalkonsuls und Rentiers Schöninger in München, in höchst dankenswerter Weise dem Museum als Schenkung überwiesen.

An weiteren Einrichtungsstücken erwarb das Museum eine süddeutsche Truhe in einfachen guten Architekturformen mit Intarsien aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein kleines Stühlchen mit hübsch geschnitzten Lehnen, das ursprünglich kirchlichen Zwecken diente, repräsentiert gut die Zeit um 1600. Vier sogenannte Bauernstühle mit derb geschnitzten Rücklehnen, der Zeit von 1630—1730 angehörig, stammen aus

der Sammlung Semler-Lindau. Ein äußerst feines und elegantes Stück erwarb das Museum in einem kleinen in Holz geschnitzten und vergoldeten Rahmen, dessen üppige, schon etwas entarteten Rokokoformen auf die Zeit 1760–1770 schließen lassen. Vermutlich ist das zierliche Schnitzwerk eine Münchener Arbeit; es umschließt einen kolorierten Stich der Geburt Christi von einem der Sadeler. (Abb. 1.)

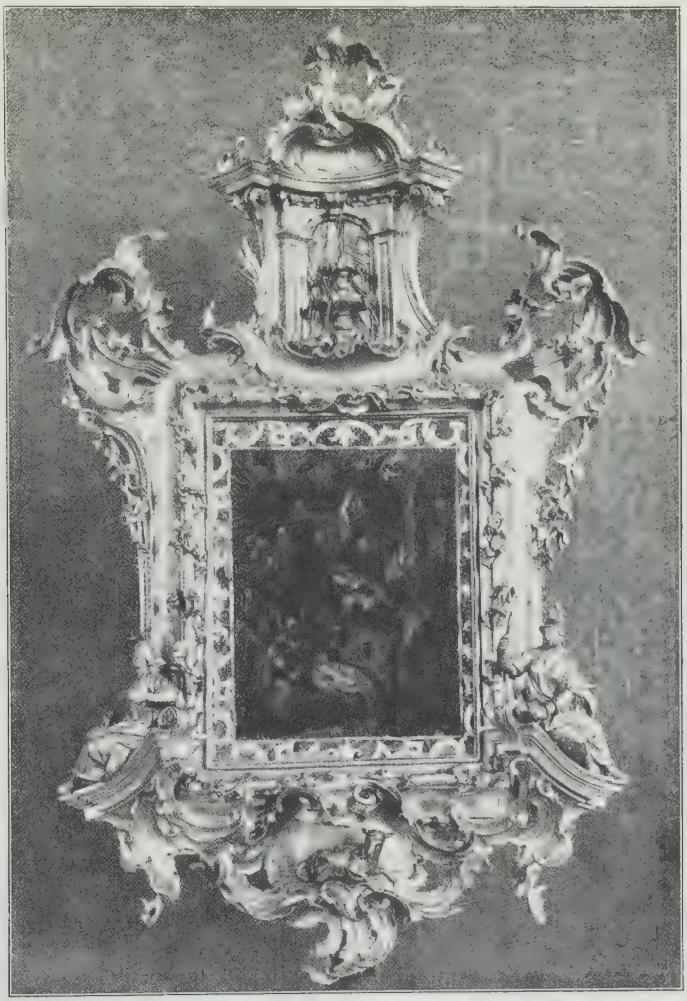


Abb. 1. Rokokorahmen, in Holz geschnitzt und vergoldet. Um 1760—1770.

Unter den neuerworbenen Skulpturen beansprucht nach der künstlerischen und kunsthistorischen Seite wohl das meiste Interesse die ungefähr dreiviertel lebensgroße Holzstatue eines hl. Florian. (Abb. 2.) In ihrer ganzen Haltung dem bewegten Faltenstil und in dem charakteristischen Gesichtstypus mit dem stark betonten Knochenbau und dem wehenden Lockenhaar erinnert die Figur auffallend an den

Abb. 2. Holzfigur des hl. Florian.
Um 1520–1530.

Meister des hl. Georg und Rasso in der Münchener Frauenkirche, so daß man sie ohne Bedenken der gleichen Hand zuschreiben darf.[1]) Das außerordentlich lebendige Schnitzwerk gehört der Zeit um 1520–1530 an. Aus den gleichen Jahren stammt das ikonographisch höchst merkwürdige Relief eines Totentanzes, auf dessen inhaltliche Bedeutung ich in einem selbständigen Aufsatz dieses Heftes näher eingehe. Vortreffliche Arbeiten des späten 18. Jahrhunderts stellen zwei Büsten von weißem Marmor dar, die aus dem südlichen Münchener Friedhof, nach Ersatz der Originale durch Bronzekopien, in das Museum überführt werden konnten. Sie gehörten zu zwei architektonisch ziemlich einfachen aus grauem und rötlichem Marmor hergestellten Epitaphien und mußten dort entfernt werden, um nicht klimatischen Einflüssen zum Opfer zu fallen. Die eine Büste ist ein Selbstporträt des kurfürstlichen Hofstatuarius und Professors der bildenden Künste Roman Anton Boos († 1810), ein energischer Kopf mit lebendigem Ausdruck und von einer für die Entstehungszeit außerordentlich sorgfältigen Modellierung. (Abb. 3.) Die zweite weibliche Büste, leider zum Teil stark verwittert, gibt eine Allegorie der Religion, der der Künstler Franz Xaver Messerschmidt, ein Schüler des bekannten Hofbildhauers Johann Bapt. Straub, die Züge von dessen verstorbener zweiten Frau Elisabeth verlieh. Beide Büsten sind in hartem kristallinischen Laaser Marmor ausgeführt. Eine weitere

Abb. 3. Marmorbüste. Selbstporträt des Roman Anton Boos.
Gegen 1800.

[1]) Die Figur kam aus Dingolfing in den Münchener Kunsthandel; trotzdem handelt es sich offensichtlich um eine Münchener Arbeit.

plastische Neuerwerbung, das Tonrelief einer Kreuzigung, aus Schönau bei Rosenheim, das mit den feinsten Werkzeugen liebevoll, einer Kleinplastik gleich durchmodelliert wurde, berührt sich nahe mit dem Kunsthandwerk. Die Platte, welche mit dem Monogramm M K und der Jahrzahl 1589 signiert ist, gibt ein gutes Beispiel der in der Wasserburg-Rosenheimer Inngegend einst lebhaft blühenden Tonbildnerei. Von dem gleichen Meister, der vielleicht identisch mit einem „Maister Michl hafner zw Wasserwurg ist, der für Probst Lucas von Beyharting ein grebnus — also wohl ein ähnliches Epitaph — zu schneiden hatte", finden sich noch gleich sorgfältige Arbeiten derselben Form in Jakobsberg und Innerthann bei Rosenheim.

Von den kleinplastischen bezw. kunstgewerblichen Tonarbeiten seien flüchtig genannt sieben Gußformen der Nymphenburger Porzellanmanufaktur, der wahrscheinlich auch das Biskuit-Medaillon Johann Theodors von Bayern von einem Modelleur Jacobi entstammt, und eine weniger künstlerisch als technisch beachtenswerte Ansbacher Fayencevase um 1715.

An Edelmetallarbeiten sind an erster Stelle zwei reich in Silber getriebene Einbände von Gebetbüchern zu erwähnen, welche aus der bekannten Sammlung Semler in Aeschach-Lindau erworben werden konnten. Das eine in schwereren Formen mit den Reliefs der Verkündigung und der Anbetung der Hirten (Abb. 4) gehört der Zeit um 1715 an, das andere mit der Kreuzigung und Auferstehung weist mit den leichteren Ornamentformen auf die Jahre 1720—1725. (Abb. 5.) In der eleganten Ausführung und Technik erkennt man aber deutlich ein und dieselbe Hand und zwar die des bekannten Augsburger Goldschmieds Johann Andreas Thelot (1654—1734). Für das Bayerische Nationalmuseum bedeutet diese Erwerbung eine besonders wertvolle Bereicherung, da es an Edelmetallarbeiten nicht allzuviele Stücke solcher Qualität aufzuweisen hat. Außerdem erwarb das Museum noch einen schönen Siegelring des 16. Jahrhunderts.

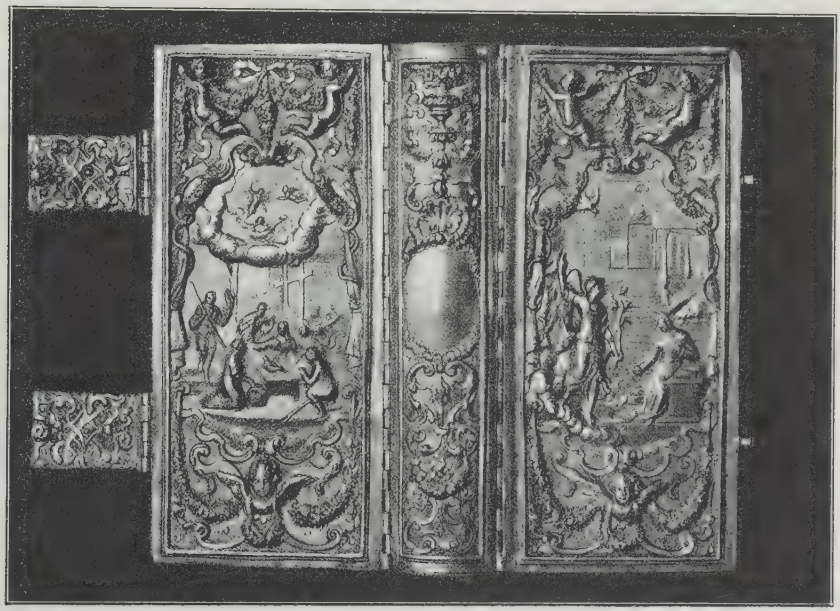


Abb. 4. Buchdeckel, in Silber getrieben von Joh. Andr. Thelot. Um 1715.

Von den Eisengeräten nennen wir einen schönen mit einem Wappen gezierten Pfannenuntersatz von 1524 und eine große Wage von etwa 1700, von den Waffen einen kleinen Dolch

aus dem 16. Jahrhundert. Der Kostümsammlung konnte ein elegantes Seidenkleid der Zeit um 1830, die Kopfbedeckung eines kurfürstlich bayerischen Vorläufers von ca. 1700–1720 und der Hut einer Unterinntaler Bäuererin eingereiht werden.

Die Sammlung von Kopien altbayerischer Fassadenmalereien wurde durch sechzehn weitere prächtige Blätter von Kunstmaler Dr. Wilhelm Hoffmann-Reinwald ergänzt und zu einem guten Abschluß gebracht.

BERICHT ÜBER DIE TÄTIGKEIT DES BAYER. VEREINS DER KUNSTFREUNDE (MUSEUMSVEREIN) VON MÄRZ 1908 BIS AUGUST 1909

VON ERNST BASSERMANN-JORDAN

Der Bayerische Verein der Kunstfreunde hat in dem angegebenen Zeitraume seine Mittel fast ausschließlich auf die Erwerbung alter Kunstwerke verwendet. An erster Stelle ist der

Abb. 5. Buchdeckel, in Silber getrieben von Joh. Andr. Thelot. Um 1720–1725.

Zum Schlusse sei mit gebührendem Danke der Gönner des Museums gedacht, die in diesem Halbjahr dem vaterländischen Institute Gegenstände zugewendet haben. Wir nennen Herrn F. Loritz in Nittenau, Herrn Bildhauer Sand, Herrn Rentner David Wassermann, Herrn Kustos Dr. Mader, Herrn Kunstmaler Wolter und Professor H. Holland; letztere sämtlich in München.

---

bronzene kyrenäische Volutenkrater des ausgehenden 6. Jahrhunderts v. Chr. zu nennen, der von Konservator Dr. Sieveking im Münchener Jahrbuche der bildenden Kunst, Jahrgang 1908, I. Halbband und im Cicerone 1909, S 14 ff. abgebildet und eingehend besprochen wurde. Ferner die alt gefaßte Holzstatue einer Heiligen, bayerische Arbeit der Zeit um 1430. Die Figur war auf der Ausstellung München 1908 zu sehen, ist im Kataloge der Antiquitäten als Abbildung 9 Nr. 44 wiedergegeben und von Direktor Dr. Stegmann im Münchener Jahrbuche 1909, I. Halb-

band, S. 93 veröffentlicht. Die Erwerbung dieser beiden kostbaren Stücke wurde wesentlich erleichtert durch das weite Entgegenkommen der Münchener Firma A. S. Drey, aus deren Besitze sie stammen.

Im März 1908 konnte aus altem schwedischem Privatbesitze ein vollbezeichnetes, 1620 datiertes und vorzüglich erhaltenes Gemälde von Pieter Pietersz Lastmann (1583—1633) angekauft werden, das die Taufe des äthiopischen Kämmerers darstellt. Das Bild beweist, daß Rembrandt, der 1623 Lastmanns Schüler war, auch manches äußerliche Schulgut von seinem Lehrer aufgenommen hat. Das Gemälde wird in Kopenhagen entstanden sein, wo sich Lastmann 1620 aufhielt. Es ist in Hirths Formenschatz 1908 Nr. 72 abgebildet und besprochen und jetzt in der Alten Pinakothek ausgestellt.

Die Erwerbung eines unglasierten Tonreliefs von Luca della Robbia wurde schon im ersten Halbband des Münchener Jahrbuches 1909, S. 94, mitgeteilt. Das Werk ist jetzt im Bayer. Nationalmuseum aufgestellt. Der schon in unserem vorigen Berichte erwähnte Marmorkopf der Aphrodite ist inzwischen von Dr. Sieveking im ersten Halbband Jahrgang 1908 S. 1 dieses Jahrbuches veröffentlicht worden.

Da durch diese Erwerbungen die Mittel des Vereins stark in Anspruch genommen wurden, so mußte auf eine größere Propaganda durch Vorträge verzichtet werden, aus der in den früheren Jahren dem Vereine stets erhebliche Kosten erwachsen sind. Am 29. Mai 1908 sprach im Saale des Kunstgewerbehauses Konservator Dr. W. M. Schmid über den Bamberger Domschatz. Der Vortrag war durch zahlreiche Lichtbilder illustriert. Da sich eine umfangreiche Veröffentlichung über das Thema in Arbeit befindet, so können wir auf eine auch nur auszugsweise Wiedergabe verzichten.

Mit Rücksicht auf die Mittel des Vereins, die ja in allererster Linie der Erwerbung von Kunstwerken dienen sollen, wurde von der Veranstaltung einer neuen selbständigen Ausstellung vorläufig abgesehen. Jedoch konnte sich der Verein an der von der Direktion des Bayer. Nationalmuseums angeregten und veranstalteten Ausstellung alten bayerischen Porzellans — vom 25. Juli bis 26. September 1909 im Studiengebäude des Nationalmuseums — in der Weise beteiligen, daß der Garantiefonds für das gesamte Unternehmen und den Katalog durch Mitglieder des Vereins aufgebracht wurde. Da hierdurch das Vereinsvermögen als solches nicht betroffen wurde, so konnten auch nicht allen Vereinsmitgliedern Vergünstigungen in der Ausstellung gewährt werden. Lediglich den Garantiefondszeichnern und dem Ausschusse wurden Freikarten und Kataloge kostenlos zugestellt. Auf allen Bekanntmachungen und im Kataloge figuriert der Verein als Mitveranstalter neben dem Bayer. Nationalmuseum.

Auf vielfache Anregungen hin wird der Verein vom Herbste dieses Jahres an während der Wintermonate zwanglose gesellige Abende in einem der großen Hotels abhalten. Es soll hierdurch den Mitgliedern Gelegenheit zur Aussprache über Tagesfragen und über mitgebrachte und ausgestellte Kunstwerke geboten werden.

Die Generalversammlung fand am 30. Dezember 1908 statt. Die Mitgliederzahl beträgt 202.

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN

In der Festsitzung am 19. Dezember 1908 berichtete Herr Wolters über Neues aus den Antikensammlungen Münchens. Der Vortrag, welcher ausführlicher den altertümlichen Bronzekrater aus Kampanien (oben 1908, 2 S. 1) und zwei attische Grabmäler (oben 1909 S. 5. 10) behandelte, ist in der Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten 1908 Nr. 150 veröffentlicht. — Herr Grauert sprach über das von Kaiser Maximilian I. für den Speierer Dom projektierte Grabmal dort bestatteter Deutscher Kaiser und berichtete ausführlicher, wie es 1514 bei Hans Valkenauer in Salzburg bestellt, dann aber nicht vollendet wurde, und wie jetzt Teile davon, die Krone, zehn teilweise fertiggemeißelte Figuren und Säulen von verschiedenen Fundstellen her im städtischen Museum in Salzburg wieder zusammengebracht worden sind.

In der Sitzung vom 11. Januar 1909 sprach Herr Arndt unter Vorlage einer Terrakotte, die einen sitzenden Affen darstellt, und einer Vase über Fälschungen von Antiken. Die Terrakotte gehört zu einer Gruppe sehr geschickt ausgeführter Figuren, denen der Fälscher mehrfach die Künstlersignatur Polon eingeritzt hat. Die Vase ist nach der Publikation von Micali, Antichi monumenti Taf. 98, 2 und 3 angefertigt. — Herr Bassermann-Jordan äusserte sich über einen kürzlich aufgedeckten Türsturz in Rüssingen in der Rheinpfalz. Die dargestellten

Tiere: Taube, Pfau, Eidechse und Embleme sind nach dem Physiologus zu interpretieren als Symbole der verschiedenen Zustände der christlichen Seele. Im Zusammenhalt mit dem Portal zu Remagen bei Bonn und dem Portal auf Burg Tirol dürfte der in künstlerisch primitivem, sehr flachem Relief gehaltene Stein der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören. — Herr F. Burger legte neue Aufnahmen und Vermessungen der Villen Palladio's vor und zeigte unter Berücksichtigung der Baugeschichte, die Unterschiede von Plan und Ausführung auf. Bei Besprechung der Herkunft und der Entwicklung des palladianischen Villentypus wurde die große Bedeutung der mittelalterlichen Kastelltypen, sodann für die spätere Schaffensperiode des Künstlers der Einfluß der antiken Thermen (Diocletian, Caracalla usw.) und der antiken Tempelanlagen (Praeneste) geschildert. Auch die berühmte Rotonda geht auf antike Grundrißanlagen zurück und hatte ursprünglich, wie der Vortragende an der Hand einer Rekonstruktion nachwies, eine andere Gestalt. Außerdem gelangten eine Reihe neuer Originalzeichnungen Palladios aus der Royal Academy of British Architects zur Vorlage und Besprechung. — Herr Habich legte Neuerwerbungen des Kgl. Münzkabinetts vor: antike Münzen und Gemmen sowie eine Anzahl Renaissance-Medaillen, darunter zwei französische Medaillen von 1499 und 1518, die übrigens von Lyoner Holzbildhauern entworfen sind. Ferner ist eine mit H. S. bezeichnete Medaille von 1522 durch das Porträt Dürer's interessant. Im k. Münzkabinett sind neuerdings eine Reihe echter und schöner Plaketten Peter Flötners wieder aufgefunden worden. Eine weibliche Heilige, spätgotische Holzfigur aus der Gegend von Peissenberg stellt sich an die Seite des Altars von Untermenzing im Nationalmuseum. Referent vermutet hier die Tätigkeit eines schwäbischen Meisters für den Münchner Herzog Sigmund. Interessant war auch eine aus dem Peloponnes stammende archaische Bronze durch den quer über den Helm laufenden Kamm bezw. Busch. — Herr Weiß legte eine Notariatsurkunde vor über den Streit, den 1426 der Pfarrer von Bacharach Winand Ort von Steeg wegen der Zollfreiheit seines Weines mit Kurpfalz hatte. Das Libell enthält die sehr charakteristischen Versuche zur Porträtierung der Richter und Gutachter in dieser Streitsache, so des Kaisers Sigismund, des Kardinals Jordanus Orsini, Nikolaus von Cusa u. a. Die vatikanische Bibliothek enthält als Codices Palatini 411 und 412 gleichfalls einige illustrierte Handschriften des Winand: Mons quattuor fluvialium arborum und Adamas colluctantium aquilarum. Die Nachrichten über den für die Kunstgeschichte interessanten Mann († 1443) sind sehr spärlich; er war unter anderem Sekretär des Kaisers Sigismund und des Kardinals Jordanus Orsini, Universitätsprofessor und Stiftsherr in Würzburg, Ulmer Patrizier, Rechtskonsulent der Stadt Nürnberg usw. — Herr Wolters zeigt an einer griechischen Grabstele, eine Lutrophoros in Relief darstellend, wie die antike Bemalung (vermutlich enkaustische Wachsmalerei) den Marmor vor Verwitterung schützte und dadurch sowohl die Zeichnung der alten Ornamentik erhalten hat, wie auch die Feststellung der Bemalung in Rot und Blau ermöglicht (vergleiche die genaueren Ausführungen im Jahrbuch des arch. Instituts 1909 S. 53). — Herr Pringsheim legte zwei florentinische Bronzen, einen Zeus und einen Satyr, vor, die durch ihre vollendete Modellierung wie durch schöne Patina auffielen.

In der Sitzung vom 1. Februar 1909 widmete Herr Leidinger einer Neuerwerbung der Staatsbibliothek, einer Biblia pauperum aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine eingehende Besprechung. Die Münchner Bibliothek besitzt die reichste Sammlung dieser Bibeln, deren Begriff durch den Spruch: novum testamentum in vetere latet, vetus in novo patet definiert wird. Dem Dialekt nach dürfte die neue Armenbibel von der fränkisch-bayerischen Sprachgrenze stammen; auch die sehr originellen und flott gehaltenen Zeichnungen, die leicht mit Farben gehöht sind, gehen in die gleiche Gegend, so dass Leidinger die Bibel für eine Arbeit aus Nürnberg und dem bekannten sogenannten Bamberger Altar im bayerischen Nationalmuseum für sehr nahestehend hält. — Herr Berolzheimer legte zwei Handzeichnungen des genuesischen Malers Luca Cambiaso und eine Handzeichnung französischer oder niederländischer Herkunft um 1450 vor, die an die Planetenzeichnung in Dresden (Wörmann's Publikation, Mappe I, Tafel 10—11) erinnert. Ferner den Stich des Hendrik Goltzius „N. de la Faille“ B. 212 in einem bisher unbekannten Plattenzustand und das Urteil des Paris von Marcanton Raimondi B. 245 I nach der Zeichnung Raffaels bezw. dem antiken Relief an der Gartenfassade der Villa Medici in Rom in einem interessanten Druck. — Herr

Voll wies an der Hand von Photographien auf die Sammlung Oertel hin, welche hochinteressante spätgotische Holzfiguren vorwiegend bayerischer und fränkischer Provenienz umfaßt; zwei dieser Figuren wurden vom Besitzer im Original vorgelegt. — Herr Wolters besprach ein für die Glyptothek erworbenes Bildnis der römischen Kaiserzeit. Erhalten ist Kopf und Oberkörper eines kahlköpfigen, bartlosen Mannes von dem Typus, den man sich ohne zureichenden Grund gewöhnt hatte, Scipio zu nennen. Versuche, diese Benennung durch eine sichere zu ersetzen, hatten noch zu keinem allgemein anerkannten Resultat geführt; hier tritt, wie Hauser (American journal of arch. 1908 S. 56) gesehen hat, das neue Exemplar durch sichere Reste ägyptischer Priestertracht beweisend für die schon vermutete Deutung auf Isispriester ein, zu der auch der kahlgeschorene Kopf und die kreuzförmigen Narben auf der Stirn passen. Allerdings diese Erklärung nun auf alle ähnlichen Köpfe ohne Einschränkung auszudehnen, widerrät eine Statue aus Delos, die einen solchen kahlköpfigen Mann in heroischer Nacktheit zeigt. — Zum Schluß legte Herr Arndt Photographien einer im Kunsthandel befindlichen wertvollen Skulptur vor, sowie Abbildungen der unlängst bei Tunis auf dem Meeresboden gefundenen antiken Skulpturen, die sich jetzt im Museum des Bardo befinden. Sie stammen von einem im Sturme gesunkenen römischen Transportschiff, das Kunstschätze aus Griechenland oder Kleinasien nach dem Westen überführen sollte. Besonderes Interesse erweckt unter den Skulpturen eine mit der Künstlerinschrift des Boethos von Chalkedon versehene bärtige Bronzeherme archaistischen Stils.

In der Sitzung vom 1. März 1909 sprach Herr Buchheit über Gabriel Mächselkirchner, einen bekannten Münchner Maler des 15. Jahrhunderts. Mächleskircher, wie er richtig genannt wird, läßt sich archivalisch zuerst 1453 nachweisen als der „jung maister gabriel", im Gegensatz zu Gabriel Angler, dem Schöpfer des ehemaligen Hochaltars der Frauenkirche. Von seinen äußeren Lebensumständen ist hervorzuheben, daß er seit Ende der sechziger Ratsmitglied war und diese Würde bis zu seinem Lebensende (1495) bekleidete. Von der künstlerischen Tätigkeit Mächleskirchers haben sich Reste in der Galerie in Schleißheim erhalten. Die dort aufgestellten Tafeln, eine Kreuzigung und einige Heiligendarstellungen, stammen aus der Tegernseer Klosterkirche, deren gesamte Ausstattung an Altären aus seiner Werkstatt hervorging. Eine Schule, wie nach ihm Pollak, hat Mächleskircher, der noch in späteren Jahren seinem etwas antiquierten Stil treu blieb, nicht ins Leben gerufen.

Herr Dyroff berichtete im Anschluß an das neu erschienene Werk von Herm. Thiersch „Pharos, Antike, Islam und Occident" ausführlich über die Entstehung von Minaret und Moschee. Die tektonischen Grundlagen des ägyptischen Minarets seien im Pharos von Alexandrien zu suchen. Dieser von Thiersch auf Grund seiner Beobachtungen in Abusir ausgesprochene Gedanke erhält eine besondere Stütze durch die auch schon von anderen beobachtete Tatsache, daß das Wort Minaret nichts anderes ist als das arabische manara = Leuchtturm. Die Moschee hat — in ihrer primitivsten Form — ihre Grundlage im altarabischen Hof. Die Zurückführung der ausgedehnten Säulenhalle bei dem Typus der entwickelten Moscheebauten auf die griechische ἀγορά nach Thiersch ist denkbar, jedoch wäre eingehender zu untersuchen, inwieweit sich Zusammenhänge mit der Disposition des Atriums und besonders mit der Anlage des ältesten Klosterhofes finden lassen.

Ein Bild von den Untersuchungen über das Amyklaion bei Sparta gaben eine Reihe ausführlicher Aufnahmen, die Herr Fiechter eingehend besprach. Es handelte sich bei der Forschung, die seit Furtwänglers Tod der Referent leitete, weniger um Ausgrabungen als um die Zusammenstellung der in eine Kirche verbauten Werkstücke. Aus diesen Fragmenten ist namentlich ein für die Geschichte der Stilformen wertvolles dorisch-jonisches Kapitäl hervorzuheben. Sehr schöne Anthemienfriese und verschiedene Mutulusgesimse ermöglichen ein annäherndes Bild von der reichen Ornamentierung des amykläischen Thrones.

Herr Stählin wies bei einem Terrakottadiskus aus Tarent darauf hin, daß die auf ihm in Hohlformen abgebildeten Göttersymbole eine Ornamentierungsart bezeichnen, wie sie vermutlich zur Herstellung liturgischer Brote, z. B. für den Kult der Demeter Megalartos, verwendet wurde.

Eine kleine Holzskulptur aus dem frühen 18. Jahrhundert — möglicherweise eine Arbeit des Münchner Schnitzers Günther — zeigte Herr Goldschmidt. — Herr Scherman wies eine Anzahl von japanischen Kupferstichen vor, welche kulturgeschichtliche Bilder und landschaftliche

Vorwürfe behandelten. Der Kupferstich geht in Japan in seinen Anfängen frühestens auf den Beginn des 19. Jahrhunderts zurück. Holländische Anleitung gab vermutlich den ersten Anstoß. Auch bei den mitgebrachten Blättern, die von einem um 1850 lebenden Künstler herrühren, machte sich dieser Einfluß deutlich geltend.

Ueber eine bisher unbekannte Gobelinfabrik sprach Herr W. M. Schmid. Anlaß zur Feststellung der in Schwabach und dann in Erlangen am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts tätigen Familie Chazeau gaben die Wandteppiche aus dem Landgerichtsgebäude der früheren fürstbischöflichen Residenz zu Passau. Die Vorwürfe zu diesen Gobelins sind den berühmten Kartons von Le Brun entnommen, welche in Stichen von Le Clerc und in Nachstichen von Krauß in Augsburg weit verbreitet waren. Im Anschlusse daran zeigte Referent eine in Passau, den alten Castra Batava, aufgefundene Zeusstatuette von Bronze, welche Herr Sieveking als römische Arbeit des 2. bis 3. Jahrhunderts bezeichnete, die im Körper auf ein griechisches Original des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurückgeht, im Kopf den beliebtesten römischen Jupitertypus, den der Otricolimaske, zeigt.

Weiter behandelte Herr Sieveking eine Bronzestatuette und ein Goldfiligranhalsband aus Nordgriechenland in ausführlicherer Darstellung. Erstere ist ein hervorragend schönes griechisches Werk aus dem 4. Jahrhundert. Dargestellt ist ein nacktes Mädchen mit einer Haube. Eine genauere Deutung ist schwer zu geben, da die Arme fehlen.

Herr Arndt legte u. a. eine besonders große und gut erhaltene Form eines aretinischen Gefäßes vor.

In der Sitzung am 3. Mai 1909 legte Herr Gräff eine Handzeichnung der K. Graphischen Sammlung in München vor, die als Tintoretto gilt. Sie stellt sich aber neben, in künstlerischer Qualität sogar über eine Tiziansche Zeichnung in den Uffizien in Florenz. Beide geben wieder Modellstudien zu dem Vitelliuskopf der Kaiserserie, so daß in beiden Zeichnungen ein neues Moment gefunden ist, um die vielbesprochenen Bilder der k. Residenz als teilweise sogar schlechte Kopien zu erklären. — Herr Leidinger legte die von der Staatsbibliothek kürzlich erworbene Weltchronik des Rudolf von Ems vor. Sie dürfte um 1300 entstanden sein. Sind ihre Miniaturen auch nur schulmäßig nach älteren Vorbildern gemacht, so weist der Text doch die älteste Rezension des bisher noch nicht vollständig herausgegebenen Werkes auf. — Herr Stöcklein berichtete über die Resultate der archivalischen Forschung nach Münchner Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich mit der Herstellung von Prunkwaffen befaßten und wies an der Hand von Photographien zahlreiche Arbeiten derselben in den verschiedensten europäischen Sammlungen nach. — Herr Voll sprach über die neu nachgewiesenen Fälschungen von Bildern der altdeutschen und altniederländischen Schule. Er glaubt, daß sie um 1820 entstanden sind. Zu den Uebermalungen am Klarenaltar, zu der Kölner und Nürnberger Madonna, die beide dem Wilhelm Meister zugeschrieben werden, fügte er noch einige weitere hinzu, nämlich die Kopie nach einem Christuskopf van Eycks in der Münchner Pinakothek und noch zwei Kölner und vier angeblich Nürnberger gotische Bilder im Kölner Museum. — Aus dem Besitze des Herrn Endres wurde ein sehr schönes Bild der Anna selbdritt, wohl von der Hand Hans von Kulmbachs, vorgezeigt.

Herr Sieveking legte eine Neuerwerbung des Münchener Antiquariums vor: Fragmente eines prächtigen archaisch-griechischen Bronzekessels, der wohl in Unteritalien von griechischen Künstlern gearbeitet worden ist. Erhalten sind von ihm der fein ornamentierte Deckel, auf dessen Mitte als Handhabe ein widdertragender Hermes angebracht ist, ferner der gegossene Mündungsrand mit vier plastischen Sirenenfiguren und endlich vom getriebenen Körper reich ziselierte Fragmente. Das Gefäß kann vollständig ergänzt werden.

Herr Arndt besprach mehrere im Kunsthandel befindliche Antiken.

In der Sitzung am 7. Juni 1909 sprach Herr Gräff über den Augsburger Buchdrucker Erhard Ratdolt und seine Erfindung des Farbenholzschnittes. Bisher waren einige Blätter vom Jahre 1485 in mehreren Farben gedruckt, doch ohne künstlerischen Wert, bekannt, sowie wenige künstlerische Farbenholzschnitte aus den 90er Jahren. An der Hand von Drucken aus dem Besitz der K. Hof- und Staatsbibliothek konnte der Vortragende nachweisen, daß Ratdolt schon seit dem Jahre 1485 künstlerische Farbendrucke hergestellt hat und höchst wahrscheinlich als der Erfinder des Verfahrens anzusehen ist. Der erste Druck findet sich in dem Augsburger Brevier vom 1. April 1485, aus Venedig. Im fol-

genden Jahre siedelte Ratdolt nach Augsburg über und das erste dort entstandene größere Werk, ein Obsequiale Augustanum, enthält den ersten in Deutschland gefertigten Farbenholzschnitt (1. Febr. 1487). In demselben Jahre oder spätestens im Januar 1488 folgt ein Blatt in dem Breviarium Ratisponense. In dem letzten Jahrzehnt setzte eine starke Tätigkeit, vor allem für die Bischöfe von Augsburg, Freising und Passau ein, und fast in jedem der von ihnen in Auftrag gegebenen geistlichen Bücher finden sich ein, manchmal auch mehrere künstlerische Farbenholzschnitte.

Weiter besprach Herr Gräff an Hand eigener Aufnahmen die Kopie von Mantegnas Christophoruslegende in der Galerie zu Parma und zog auch die Kopien bei Mme. André-Jacquemart in Paris zum Vergleich heran.

Herr Pringsheim legte aus seiner Sammlung eine Limousiner Email-Plaque und zwei Majoliken vor. Erstere, eine Kreuzigung in Grisail auf schwarzem Grunde mit reichlicher Anwendung von Gold (ein ähnliches Exemplar in Medaillonform befindet sich in der Sammlung Salting) trägt eine der Signaturen (J. K. mit laufendem Löwen), welche allgemein dem sonst auch mit KJP signierenden und zumeist mit diesem Namen bezeichneten, im übrigen völlig unbekannten Emailleur zugeschrieben wird. Hieran anknüpfend referierte Herr P. über eine ganz neue und sehr plausible, von H. P. Mitchell herrührende und im letzten Februar-Heft des Burlington-Magazine publizierte Conjectur, nach der man hinter jenem Monogrammisten KJP den um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Limoges wirkenden Goldschmied Jean Poillevé zu suchen hätte.

Von den beiden vorgezeigten Majoliken war die eine, durch ganz besonders sorgfältige Ausführung, zierliche Signatur und relativ frühe Datierung (1531) ausgezeichnet, eine (auch auf den Seitenkanten glasierte) rechteckige Platte von der Hand des bekannten Urbinatischen Majolika-Malers Fra Xanto Avelli da Rovigo, mit einer figurenreichen Darstellung der Zerstörung Trojas; die andere ein Fragment in Medaillonform aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, offenbar Mittelstück einer Schüssel oder Schale, mit einer nach Zeichnung und Kolorit ungemein reizvollen quatrocentistischen Madonna, etwa in der Art des Pinturicchio, möglicherweise aus Caffagiolo herrührend, wahrscheinlicher aber Sieneser Ursprungs.

Freiherr von Bissing zeigte eine Plaquette des französischen Medailleurs Vernier, die zur Feier der Eröffnung des neuen französischen Instituts für orientalische Archäologie in Kairo geprägt wurde: sie zeigt auf A. das Bild der Französischen Republik mit phrygischer Mütze und Eichenkranz, auf R. das neu bezogene Gebäude.

Sodann machte der Vortragende Mitteilung von dem im letzten (46) Heft der Deutschen Orientgesellschaft veröffentlichten Fund eines assyrischen Kapitells und 16-kantiger Säulenschäfte. Das Kapitell war, wie die Vertiefungen am oberen Rand und die verschiedenartige Behandlung der Oberfläche lehren, mit fallenden Blättern aus Holz mit Metallverkleidung verziert. Es glich danach einer Anzahl Kapitelle, die wir aus der dekorativen Kunst Assyriens und Vorderasiens kennen. Hingegen dürfte die Aehnlichkeit mit dem korinthischen Kapitell eine nur ganz oberflächliche, bedeutungslose sein. Wohl aber bestätigt der neue Fund die alte Vermutung des Vortragenden, daß das bisher einzige assyrische Kapitell aus Khorsabad eine Säulenbasis, kein Kapitell ist. Auch die Frage muß aufgeworfen werden, ob die von Place in Karamless gefundenen vielkantigen Pfeiler nicht doch noch der assyrischen Zeit angehören.

Herr Wolters legte zunächst den nicht im Handel erschienenen Katalog der ausgezeichneten Sammlung Francis Cook vor, sodann einige Antiken aus seinem Besitz und zwar zunächst ein attisches rotfiguriges Kännchen des 5. Jahrhunderts mit der Darstellung eines nackten Mädchens, wohl im Bade. Um den einen Schenkel trägt es ein umgeknotetes Band, ein bis in unsere Zeit hinein übliches Amulett (vgl. Archiv für Religionswissenschaft VIII. Usenerheft). Eine flüchtige, schwarzfigurige, attische Lekythos bietet ein weiteres Beispiel der eigentümlichen Darstellungen des Labyrinths, die aus einer, den Grundriß dieses Irrgartens wie ein Ornament neben den Minotauroskampf setzenden, primitiven Bildform entwickelt sind (vgl. Sitzungsberichte der Münchner Akademie 1907). Eine korinthische Terrakotte zeigt einen Korb mit Früchten, an denen sich eine Maus gütlich tut.

Schließlich wies er auf mehrere große Skulpturen im Kunsthandel hin, die wohl attischen Ursprungs sind und Tiere, namentlich Löwen, daneben einen Hund und ein Pantherweibchen darstellen. Ihre Entstehungszeit ist das 4. Jahrhundert, ihre Verwendung zu Grabdenkmälern läßt sich durch vielerlei Parallelen belegen.

N3. M9 1909 V4

a39001 0030760186

7.74

Library
of the
Walters Art Gallery